

**Religiones Históricas Africanas y Espiritualidad en la Diáspora presentes en la Literatura
del Caribe:**

Un análisis de arquetipos filosóficos afrocaribeños en la literatura contemporánea del Caribe
desde la filosofía de Ifá como sistema de significación

African Historical Religions and Africana Spirituality in the Caribbean Literature:

An analysis of Afro-Caribbean philosophical archetypes in contemporary Caribbean Literature
using Ifá philosophy as a signifying system

KATIA DE LA CRUZ GARCÍA

Thesis presented for the Degree of Doctor of Philosophy
in the Department of Spanish Language & Literature,
Faculty of Humanities, University of Cape Town

Supervisor: Dr Jay Corwin
Co-Supervisor: Professor Bárbaro Martínez-Ruíz

March 2019

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

DECLARATION

I, Katia De la Cruz García, hereby declare that the work on which this dissertation/thesis is based is my original work and that neither the whole work nor any part of it has been, is being, or is to be submitted for another degree in this or any other university.

I empower the university to reproduce for the purpose of research either the whole or any portion of the contents in any manner whatsoever.

Signature:

Signed by candidate

Date: 28th February 2019

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

Agradecimientos

Mi más sincero agradecimiento a todas las personas que caminaron conmigo a lo largo de este viaje y me apoyaron en el desarrollo de esta investigación. Cada uno de ustedes fue fundamental en la realización y finalización de esta tesis.

A mis supervisores, Dr. Jay Corwin, por ser la primera persona en creer en este proyecto e impulsarme a continuar y Professor Bárbaro Martínez-Ruíz, por sus valiosos aportes y por ayudarme siempre a encontrar el camino dentro de mis propias dudas.

A mi esposo, Johannes, por su paciencia, comprensión, apoyo incondicional y cero tolerancia para las excusas.

A mi madre por heredarme su amor al conocimiento y el compromiso con su propia educación. A mi padre por heredarme la tenacidad para no desfallecer y siempre seguir caminando.

A mis amigos, Dr. Gina Villamizar y Dr. Alexander Ortega, por sus valiosas recomendaciones a este proyecto y a la experiencia de realizarlo.

A mis estudiantes de UCT con quienes pude compartir los avances y dudas de esta investigación.

Finalmente, mis agradecimientos a las instituciones National Research Foundation (NRF), North American Humanities Fellowship y UCT Postgraduate Centre and Funding Office por apoyarme financieramente en la ejecución de este proyecto.

Abstract

Esta investigación analiza desde el componente espiritual de religiones históricas africanas y de la Diáspora la presencia de arquetipos morales y filosóficos de origen africano en la literatura contemporánea caribeña como elementos principales en las dinámicas de formación de la identidad y de consciencia racial de afrodescendientes en el Caribe. El componente espiritual, por su nivel de transcendencia en el ser humano, es fundamental en la formación de la identidad, pues permite la creación de arquetipos morales que, a su vez, pueden reconocerse en creaciones literarias. Esta investigación considera principalmente la filosofía de Ifá, la mitología yoruba y las religiones de origen afrocaribeño como sistemas de significación en la crítica literaria caribeña. Se consideraron los fundamentos religiosos de las tradiciones Ewe-Fon, Kongo y especialmente, yoruba considerando su Oráculo como Corpus Literario y base para el análisis de las novelas: *Del amor y otros demonios* de Gabriel García Márquez, *Changó, el gran putas* de Manuel Zapata Olivella, *Ecue Yamba O* de Alejo Carpentier, *Del rojo de su sombra* de Mayra Montero y *Gabriela, clavo y canela* de Jorge Amado. Pudo establecerse que la filosofía moral implícita en el sistema adivinatorio del pueblo yoruba, conocido como Ifá, puede ser rastreado a través de las estructuras literarias de la literatura caribeña y ser usado como una referencia de identidad transnacional en el Caribe.

Abstract

This research analyses the presence of Afro-Caribbean philosophical archetypes in Caribbean literature as fundamental elements in the identity formation and racial dynamics of African descendants in the Caribbean. The main focus is on the spiritual component of African historical religions and African spirituality. The spiritual component, considering its level of transcendence in the human being, is essential in the formation of the identity since it allows the

creation of moral archetypes that can be recognized in literary creations. The research uses Ifá philosophy, Yoruba mythology, and Africana religions, as signifying systems. The research considers the religious foundations of the Ewe-Fon, Kongo and especially, Yoruba traditions, with a focus on the Yoruba Oracle as Literary Corpus as well as the basis for the analysis of the following novels: *Of Love and other Demons* by Gabriel García Márquez, *Changó, the biggest badass* by Manuel Zapata Olivella, *Ecué Yamba Ó* by Alejo Carpentier, *The red of his shadow* by Mayra Montero and *Gabriela, clove and cinnamon* by Jorge Amado. This project establishes that the moral philosophy, implicit in the divinatory system of the Yoruba people, known as Ifá, can be traced through the literary structures of Caribbean literature and can be used as a reference for transnational identity in the Caribbean.

Contenido

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN	1
ÁFRICA Y EL CARIBE: LEGADO ESPIRITUAL.....	13
UNA APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE RELIGIONES HISTÓRICAS Y ESPIRITUALIDAD AFRICANA.	13
PROCESO DE ESCLAVITUD Y TRATA TRANSATLÁNTICA	15
<i>Factores que influenciaron la trata masiva de esclavos</i>	<i>18</i>
<i>Etapas de la trata esclavista.....</i>	<i>23</i>
ALGUNOS ASPECTOS DEL CARIBE: IDENTIDAD, UNIDAD Y COMPLEJIDAD	25
<i>Del mestizaje a la hibridación</i>	<i>29</i>
<i>Césaire, Glissant and Zapata Olivella: Una tercera forma de entender el Caribe</i>	<i>34</i>
YORUBAS EN EL CARIBE.....	37
<i>Origen y conceptos</i>	<i>40</i>
<i>Olódùmarè: Dios central, no actuante</i>	<i>42</i>
<i>El concepto de divinidades y/o espíritus.....</i>	<i>43</i>
<i>Importancia de los ancestros.....</i>	<i>43</i>
RELIGIONES DE ORIGEN AFRICANO EN EL CARIBE: DOS EJEMPLOS	45
<i>El Candomblé.....</i>	<i>46</i>
<i>La Regla de Ocha.....</i>	<i>48</i>
CAPÍTULO II: TEORÍA Y METODOLOGÍA	52
IFÁ: FUENTE ESTÉTICA Y CONCEPTUAL EN LA LITERATURA DEL CARIBE.....	52
IFÁ COMO SISTEMA DE ADIVINACIÓN.....	53
<i>Origen y concepto</i>	<i>53</i>
<i>Los Babalaos y el proceso de adivinación.....</i>	<i>56</i>
<i>Firmas, Odú y Èṣṣe Ifá.....</i>	<i>60</i>
IFÁ COMO CORPUS LITERARIO.....	61
<i>Estructura del Èṣṣe de Ifá.....</i>	<i>61</i>
<i>Èṣṣe de Ifá como poema</i>	<i>69</i>
<i>De la tradición oral de Ifá al escritor moderno</i>	<i>73</i>
FILOSOFÍAS COMPLEMENTARIAS EN EL PROYECTO FILOSÓFICO AFRICANO	79
<i>Filosofía de la Diáspora</i>	<i>80</i>
<i>Filosofía Afrocaribeña.....</i>	<i>86</i>
<i>Filosofía de Ifá.....</i>	<i>91</i>
CRÍTICA LITERARIA EN EL CARIBE: IFÁ COMO PARADIGMA	99
ARQUETIPOS FILOSÓFICOS AFROCARIBEÑOS	121

CAPÍTULO III: COLOMBIA	133
<i>DEL AMOR Y OTROS DEMONIOS: ARQUETIPO AFROCARIBEÑO DE OSHÚN</i>	133
PARTE 1: ARQUETIPO FILOSÓFICO DE OSHÚN EN ÁFRICA Y EL CARIBE	133
<i>Mito: redundancia y repetición</i>	134
<i>Sierva María, Oshún y Nuestra Señora de la Caridad del Cobre</i>	141
PARTE 2: LA OSHÚN GARCIAMARQUIANA, UN INTENTO FALLIDO	148
<i>Transfiguración del arquetipo mítico al arquetipo literario</i>	148
<i>Arquetipo filosófico afrocaribeño de Oshún en Del amor y otros demonios</i>	167
<i>CHANGÓ, EL GRAN PUTAS: ÈȘÙ-ELEGBARÁ, EL OTRO GRAN PUTAS</i>	182
<i>Filosofía de Ifá y Filosofía afrocaribeña de Zapata Olivella</i>	186
<i>Ifá y Èșù: filosofía y forma de interpretación</i>	191
<i>Mensajero de los dioses y trickster</i>	197
<i>Dueño del Àșe</i>	200
<i>Puerta de la moralidad</i>	208
CAPÍTULO IV: CUBA	216
<i>ÉCUE-YAMBA-Ó: ARQUETIPO DE BABALÚ AYÉ, SANTO PROTECTOR Y JUEZ</i>	216
<i>Carpentier: Sobre la identidad</i>	217
<i>Filosofía y lógica de religiones afrocubanas</i>	219
<i>Presencia Abakuá en la novela: El mito de Ecué</i>	220
<i>Presencia yoruba en la novela: Babalú Ayé, protector y juez</i>	222
<i>DEL ROJO DE SU SOMBRA: EL VIAJE ONTOLÓGICO DE ZULÉ REVÉ</i>	238
<i>Vodú y la tradición yoruba</i>	239
<i>Etutu: El ritual como viaje ontológico</i>	242
<i>El arquetipo de Erzulie Freda y el viaje ontológico de Zulé a través de los ritos</i>	245
<i>Panteón y cosmogonía de la novela</i>	250
CAPÍTULO V: BRASIL	253
<i>GABRIELA, CLAVO Y CANELA: GABRIELA, LA YEMAYÁ TRANSGRESORA</i>	253
<i>Caracterización estética de Gabriela como arquetipo de Yemayá</i>	254
<i>Las reglas del patriarcado y la visión moral de Yemayá</i>	257
<i>El imaginario erótico de la mulata: Mecanismo de resistencia</i>	266
CONCLUSIONES	272
TRABAJOS CITADOS	284

Capítulo I: Introducción

Aunque son evidentes los fuertes vínculos históricos y culturales entre las Américas y África, su proceso real de identificación puede considerarse históricamente reciente. El océano Atlántico ha mantenido esa noción nostálgica de distancia y por siglos, este reconocimiento ha sido mediado por Europa, una mirada que ha construido la idea de estos dos continentes con base en sus miedos y prejuicios. Solo a inicios del siglo XX los acercamientos entre América y África empiezan a ser realizados revisando de forma crítica la participación del instaurado mediador. Existe, en la actualidad, una urgencia por establecer una conexión directa, enfocada en las intersecciones constituidas de Sur a Sur. Se requiere una posibilidad de lectura desde una mirada propia, que considere la participación de todas las fuentes culturales y los procesos sociales generados por la historia.

Parte fundamental de este proyecto es establecer cómo la conexión histórica y cultural entre África y el Caribe se puede rastrear en la literatura a través de componentes estéticos y espirituales. Este proyecto apunta a establecer esta búsqueda identificando los componentes conceptuales, establecidos en arquetipos morales. En esta tesis, se argumenta que la filosofía moral yoruba implícita en el sistema adivinatorio del pueblo yoruba, conocida como Ifá, puede rastrearse a lo largo de las estructuras literarias del Caribe y usarse como referencia de una identidad transnacional en esta área geográfica y cultural.

El punto focal en esta conexión son las religiones históricas africanas y la espiritualidad. Aunque la mayor parte de los trabajos de investigación que se han realizado en esta materia se concentran en elementos estéticos, los elementos conceptuales, más específicamente los componentes morales, no han sido estudiados en profundidad. Los colores, los símbolos, los rituales ayudan a analizar un poco más a fondo esta conexión. Lamentablemente aún así, permanecen en la superficie. Las religiones tradicionales africanas y la espiritualidad como

fuente principal y origen de gran parte de las religiones nacidas en el Caribe han contribuido en la construcción de arquetipos morales en esta sociedad, los cuales es posible identificar en la literatura.

La presencia de elementos de culturas africanas, más específicamente de la cultura yoruba, en la literatura del Caribe, es de gran relevancia. Sin embargo, no ha sido investigada de forma minuciosa desde sus perspectivas filosóficas y morales. Este proyecto es el primero en ofrecer un análisis profundo de la influencia de la filosofía tradicional yoruba y las religiones populares en el Caribe en las representaciones literarias de esta área geográfica y cultural. Más aún, contribuye de forma importante en los estudios de literatura afrocaribeña desde la perspectiva africana, pues muchos de los anteriores análisis conservan aún una mirada eurocentrista.

Teniendo en cuenta que los textos literarios, en este caso las obras analizadas, no son un producto individual del autor, sino el resultado de múltiples experiencias, culturas, circunstancias sociales y pensamientos políticos que hablan a través de éste, se generaron dos preguntas centrales: ¿Cómo se re-presentan y son tratados conceptos filosóficos y morales de las religiones históricas africanas y de su espiritualidad en la literatura caribeña? y ¿es posible rastrear conceptos de la filosofía moral yoruba a través de estructuras literarias en el Caribe y ser usados como referencia en la idea de una identidad transnacional en el Caribe?

Estas preguntas contienen, sin duda, una perspectiva muy amplia. De forma que, desde la perspectiva literaria y considerando el objetivo de esta investigación, fue posible limitarlas a las siguientes:

- ¿Cómo emergieron en el Caribe formas religiosas como el Candomblé, la Regla de Ocha y el Vudú?, ¿De qué forma están conectadas estas religiones con su origen africano y cuáles arquetipos morales y principios filosóficos comparten?

- ¿De qué manera el Oráculo de Ifá puede tomarse como fuente filosófica y moral para el análisis de la consciencia religiosa de las religiones africanas en la Diáspora y su representación en la literatura?
- ¿Cómo se puede identificar el Oráculo de Ifá y sus *ẹ̀ṣẹ̀s* como referencias estructurales usadas en la narrativa caribeña?, ¿cuáles son las evidencias estéticas y conceptuales de la presencia de la tradición literaria yoruba en las formas de escritura de la literatura caribeña contemporánea?
- ¿Es posible la existencia de un territorio virtual no limitado por las fronteras nacionales que cree un sentido de unidad en el Caribe?

Estos cuestionamientos llevaron a una revisión minuciosa de la literatura escrita en esta temática. Por ser una propuesta de análisis literario que contempla conceptos filosóficos y morales de una comunidad africana y de religiones populares en el Caribe, fue necesario integrar varias disciplinas como la crítica literaria, la filosofía de la Diáspora, la filosofía moral yoruba, la antropología, los estudios sociocríticos y teorías poscoloniales, entre otras. Aunque las preguntas de investigación por sí mismas no han sido consideradas anteriormente, existen cuatro referentes principales con propuestas de análisis literario utilizando elementos de la tradición africana y más específicamente, de la cultura yoruba como una propuesta para la crítica literaria de textos con temáticas africanas o de la Diáspora.

En su libro *Myth, Literature and the African World* (1976) Wole Soyinka presenta una disertación sobre moralidad y estética de los arquetipos rituales. Para este propósito utiliza tres paradigmas o arquetipos: Shangó, Ogún y Obatalá. Shangó como arquetipo o el principio de la justicia, Obatalá como la confrontación del destino y Ogún como el principio de creación/destrucción. Explica que cuando los arquetipos rituales adquieren nuevas características

estéticas se debe esperar un reajuste de los valores morales que los trajeron dentro de la existencia en primer lugar, en los esfuerzos del hombre por ordenar el universo (Soyinka 25).

El siguiente trabajo es del investigador estadounidense Henry Gates Jr. quien presenta en su libro *Signifyin(g) Monkey* (1985) una propuesta de análisis literario desde la tradición africana como una forma de analizar la literatura de temática africana de adentro hacia fuera y bajo sus propios términos. Gates basa su investigación en el análisis del lenguaje de los textos y determina la relación entre el Signifying Monkey americano con el Eshú- Elegbará africano, propio de la tradición yoruba. La importancia en el trabajo de Gates es que logra conectar la esencia del orisha yoruba y su correspondiente americano, con las formas de escritura de varios escritores estadounidenses facilitando un entendimiento del texto desde una visión vernácula.

Como tercer referente se encuentra Teresa Washington con su libro *Our Mothers, Our Powers, Our Texts* (2005). En este trabajo Washington presenta el análisis del concepto filosófico yoruba de Ajé y lo utiliza para el análisis de textos de escritoras como Zora Neale Hurston y Toni Morrison entre los más relevantes. Su análisis desde el feminismo utiliza el concepto de Ajé para discutir desde la tradición africana la problemática femenina en las novelas escritas por afroamericanos o con esta temática. Como concepto filosófico moral y como base para el análisis literario la propuesta de Washington muestra de forma directa la posibilidad de un análisis de la literatura africana y de la Diáspora desde sus propios términos, sin la necesidad de prestar términos de otras culturas o la generalización que crea el análisis desde las teorías feministas actuales.

El último referente es el trabajo de Georgene Bess Montgomery, con su libro *The Spirit and the World: A Theory of Spirituality in African Literary Criticism* (2008), el cual demuestra que el paradigma de Ifá sirve para dilucidar lecturas alternativas de textos literarios afroamericanos y caribeños. El trabajo de Bess es el que más se acerca a la propuesta realizada

en esta tesis, puesto que propone el Oráculo de Ifá como paradigma de análisis de la literatura afroamericana e incluye a la literatura afrocaribeña. Los trabajos anteriores se habían centrado solo en escritores afroamericanos y de lengua inglesa. Bess es la primera en proponer esta perspectiva para trabajos realizados en el Caribe. Aunque realiza el análisis de unos de los cuentos de Rosario Ferré, utiliza su versión en inglés. El punto central de la propuesta de Bess es la parte estética y las formas de análisis posibles considerando elementos estéticos del Oráculo de Ifá. De esta forma se centra en la importancia de los colores, los números, los símbolos y elementos ritualísticos en las obras literarias.

Aunque los cuatro referentes anteriores consideran la temática propuesta en esta investigación sus elementos de análisis y puntos centrales no tocan la problemática. Para iniciar, la realidad del Caribe aunque comparte históricamente parte de los procesos sociales también vividos en la tradición estadounidense, ha creado una existencia diversa y única. La complejidad del universo Caribe incluso considerando solo sus referentes de habla española y portuguesa deben ser analizados desde sus particularidades. Por otra parte, el análisis desde los arquetipos morales, cómo éstos se presentan en la literatura contemporánea y cómo influyen en la construcción de una identidad no es considerada por ninguno de los anteriores.

La autoidentificación es uno de los problemas más prominentes en las sociedades multiculturales. Tal problema se hace más evidente en aquellas sociedades que han sido parte de proyectos coloniales y han sufrido las imposiciones de una cultura dominante. Tal es el caso del Caribe, donde socialmente se ha visto la formación de un legado racial negativo del componente cultural africano. Este legado sesgado sigue prevaleciendo y, por lo tanto, debe resolverse. Para conciliar un problema de este tipo, es imperativo centrarse en la formación de la consciencia racial y comprender las dinámicas raciales en países multiculturales.

Una de las maneras de analizar la formación de la consciencia racial y la dinámica racial es a través del componente espiritual. Las religiones históricas africanas y la espiritualidad han contribuido mayormente a la construcción de arquetipos morales en la sociedad caribeña y su literatura. La conexión histórica y cultural entre África y el Caribe se puede rastrear con la ayuda de los componentes espirituales y estéticos presentes en la literatura. De este modo, es necesario centrarse en la conexión entre la dinámica histórica y cultural de África y el Caribe a través de la presencia de componentes conceptuales representados en los arquetipos morales.

En estudios como los mencionados, el análisis y el enfoque de la literatura africana y de la Diáspora no abarcan esta problemática desde el contexto de la religión. Más aún, este tema no se considera como relevante en los estudios filológicos del Caribe o incluso Latinoamérica. Este proyecto propone el análisis de dos tipos de producciones literarias: el oráculo de Ifá como fuente histórica y religiosa y la literatura caribeña contemporánea.

Es imperativo investigar seriamente la formación del legado racial negativo de la identidad cultural africana en el Caribe, esencialmente desde un enfoque arqueológico de la literatura existente para identificar el inicio de tales constructos. Este enfoque tiene como objetivo facilitar la comprensión de la conexión entre la religión y la filosofía moral del Caribe y África y la noción de identidad transnacional.

A pesar de un gran número de investigaciones sobre las representaciones de las religiones africanas y la espiritualidad en la literatura del Caribe, existe ambigüedad sobre cómo estos temas se han incorporado estructuralmente en la obra narrativa. Los estudios anteriores se centran en la imagen de los personajes afrocaribeños y la influencia de las prácticas religiosas africanas en el contexto de un enfoque estético o incluso en la idea folclórica de estas tradiciones.

Con la llegada de los primeros africanos al Caribe, un componente nuevo y fuerte fue integrado a sus dinámicas sociales. Los africanos reinstalados como esclavos no solo contribuyeron a esta sociedad con su fuerza física, sino que también trajeron su cultura y especialmente sus religiones y creencias espirituales. De esta forma, el componente espiritual se convierte en elemento principal que puede rastrearse a través de la conexión histórica y cultural entre África y el Caribe. Es necesario reconocer la importancia de la literatura y las expresiones literarias al rastrear el componente espiritual en la Diáspora africana, puesto que las formas literarias son cruciales para la comprensión de procesos sociales, históricos y culturales.

La existencia de este elemento espiritual necesita ser analizada en ambos niveles, estético y conceptual. Se necesita una fuente filosófica y moral que permita este análisis. De esta manera, la filosofía moral yoruba implícita en el sistema de adivinación del pueblo yoruba, conocido como Ifá, puede rastrearse en las estructuras de la literatura caribeña y usarse como referencia de la fuerte conexión cultural con África, así como en la construcción de una identidad transnacional en el Caribe.

Los principios de la religión, la cultura y la literatura yoruba pueden identificarse fácilmente en las religiones caribeñas como la Regla de Ocha o Santería, el Candomblé y el Vudú. Es posible establecer conexiones entre las religiones africanas y las del Caribe a través de la identificación de sus principios morales. La tradición de Ifá ha contribuido en la construcción de arquetipos morales en la sociedad caribeña y estos arquetipos pueden rastrearse con la ayuda de la memoria ancestral todavía implícita en las expresiones literarias contemporáneas del Caribe.

Para los propósitos del presente estudio, el primer elemento de análisis es el oráculo de Ifá. Ifá es reconocido como el complejo sistema de predicciones propias de la tradición yoruba. Este oráculo presenta en su interior las respuestas y las recomendaciones de Orunmila ante una

consulta. Se comunica a través de parábolas que deben ser explicadas. Ifá como columna en la fundamentación de una consciencia religiosa y las religiones africanas en la Diáspora puede ser analizada al mismo nivel de otros libros religiosos tradicionales como la Biblia, el Corán o los Vedas en términos de su relevancia como fundamento filosófico de una religión. El segundo elemento de análisis y comparación son las novelas *¡Écue-Yamba-O!* (1933) de Alejo Carpentier; *Gabriela, clavo y canela* (1958) de Jorge Amado; *Changó, el gran putas* (1980) de Manuel Zapata Olivella; *Del amor y otros demonios* (1994) de Gabriel García Márquez y *Del rojo de su sombra* (2002) de Mayra Montero.

Para alcanzar un nivel real de profundidad en este estudio de investigación es necesario considerar varios aspectos interdisciplinarios que podrían permitir comprender el objeto de estudio, su contexto y su impacto actual en la idea de identidad del Caribe. La forma religiosa que emerge en el Caribe nace en un contexto social restrictivo específico. Para entender sus dinámicas morales, es necesario interrogar la esclavitud y sus modos sociales de producción como las Plantaciones. Estas áreas concentradas y restrictivas permitieron el nacimiento de las religiones africanas en la Diáspora. Por lo tanto, esta investigación propone el estudio del proceso esclavista y la colonia como una mirada necesaria para comprender la construcción de una consciencia africana en el contexto del Caribe.

La autodefinition cultural y la autodeterminación habían sido los temas principales a finales de los años 80 y principios del 2000 en el Caribe de habla hispana. La idea inicial de identidad en el Caribe genera una amplia discusión sobre la existencia de esta región como un espacio geográfico y conceptualmente unificado, así como la base de su propia identidad. De las muchas discusiones sobre este tema, se podría estar de acuerdo sobre las dificultades extremas que implica este asunto en términos de colocar límites o clasificar grupos bajo la noción de una “identidad caribeña”.

La idea de una identidad transnacional en el Caribe es también conflictiva. Su complicación comienza con el proceso de formación nacional en el Caribe desarrollado en diferentes momentos históricos. La mayoría de los países iniciaron movimientos de liberación en el siglo XIX, mientras que Jamaica, por ejemplo, solo inició este proceso en la última parte del siglo XX. Abordar la idea de la existencia de una identidad transnacional parece estar relacionado más con ideas políticas que culturales. Es necesario tener una identidad cultural bien definida para luego pensar en una consciencia política. Con respecto a esta afirmación, en los estudios latinoamericanos, la religión ha sido presentada más en la esfera política que en la cultural. Es precisamente este componente cultural el que necesita ser abordado, puesto que los africanos secuestrados y llevados a América nunca olvidaron o perdieron su cultura. Las tradiciones culturales fueron transformadas en un proceso social violento a causa del proyecto colonial y es crucial entender este trauma para poder acercarse a la idea de identidad. No obstante, y a pesar de que la colonización se encargó de reprimir esta consciencia cultural, los africanos lograron generar una serie de evidencias culturales, las cuales son consideradas como vitales, visibles y tangibles en el discurso nacional del siglo XXI.

Los objetivos principales de este proyecto de investigación se basan en establecer un patrón de Ifá basado en arquetipos estéticos y filosóficos que pueda ayudar a comprender la dinámica de una identidad transnacional en el Caribe representada en sus expresiones literarias. De igual forma, identificar la conexión histórica y cultural entre las religiones tradicionales africanas (yoruba) y las religiones africanas en la Diáspora (Regla de Ocha, Candomblé y Vudú) a través de arquetipos estéticos y filosóficos. Determinar los arquetipos estéticos y filosóficos de la religión tradicional yoruba y las religiones de la Diáspora africana depositadas en la expresión literaria (poemas, odú, proverbios) del sistema adivinatorio de Ifá. También relevante, rastrear y analizar un patrón de Ifá de arquetipos estéticos y filosóficos en las obras propuestas.

Finalmente, proponer una nueva forma de entender las dinámicas de una identidad transnacional en el Caribe.

El desarrollo de los capítulos ha sido generado por la necesidad primero de contextualizar el estudio, definir las teorías y conceptos, considerar las herramientas necesarias para realizar el análisis y finalmente, un acercamiento a las obras narrativas y su interpretación desde las perspectivas morales y filosóficas de la tradición yoruba. Para establecer la ruta seguida por las religiones históricas yorubas hasta lo que hoy se conoce como religiones de la Diáspora africana es necesario comenzar con la caracterización de la cultura yoruba, su historia, y su contribución en las religiones de la Diáspora africana.

Así, el capítulo I es un intento por contextualizar o establecer un marco de referencia histórica y cultural para este proyecto de investigación. El mismo se detiene en la interpretación del concepto de espiritualidad africana, hace un recorrido histórico sobre la trata transatlántica y la Diáspora africana. Analiza los factores que influenciaron la trata masiva de esclavos hacia Europa y América, así como las etapas que definieron este proceso. Presenta factores relevantes en el Caribe como su identidad, unidad y complejidad. Presenta a la nación yoruba y su historia como parte fundamental en el nacimiento de nuevos sistemas religiosos en el Caribe. Finalmente, se mencionan aspectos importantes sobre el Candomblé y la Regla de Ocha como ejemplo de estas religiones.

El capítulo II está organizado en dos partes fundamentales, un marco teórico y un marco metodológico. La primera parte contiene la caracterización de Ifá como libro sagrado de la tradición oral yoruba y sus aportes a la tradición literaria del América y el Caribe. En un aparte inicial se habla de Ifá como concepto y origen, sus implicaciones religiosas y sus formas simbólicas. Luego, se considera Ifá como Corpus literario haciendo énfasis en su esencia poética, sus características y su estructura fundamental. De igual forma, se concentra en la tradición

filosófica africana, caribeña y de Ifá. Pretende acercarse a los planteamientos filosóficos y su conexión con la literatura. De esta forma, se consideran preguntas registradas a través de la historia sobre la tradición filosófica africana y de la Diáspora. El aparte final trata de esclarecer cómo la tradición oral y religiosa, la filosofía caribeña y sobre todo la filosofía de Ifá se ven representada en arquetipos establecidos en la literatura. La segunda parte, el marco metodológico tiene como discusión central la necesidad de crear nuevas formas de crítica literaria en el Caribe. El capítulo plantea inicialmente la necesidad de descolonizar la crítica literaria y hace un recorrido por los aportes de varios académicos hasta llegar a la necesidad de acercarse a la obra literaria afrocaribeña desde su propia perspectiva. Menciona herramientas y dibuja la ruta que se seguirá en el proceso de análisis del corpus.

El capítulo III plantea el análisis de la obra *Del amor y otros demonios* de Gabriel García Márquez utilizando el Oráculo de Ifá como principal fuente mitológica, literaria y filosófica. Se establece una comparación entre Sierva María de Todos los Ángeles y la diosa yoruba Oshún, Orisha del Amor, así como de su imagen sincretizada en la Virgen de la Caridad del Cobre. La lectura de Sierva/Oshún se establece como ejemplo de un arquetipo filosófico afrocaribeño al considerar los componentes estéticos y conceptuales de esta heroína/diosa en la obra. Como segunda parte en este capítulo se analiza el arquetipo de Èṣù-Elegbará, como el orisha mensajero de los dioses, lingüista y como figura de religión y moralidad desde su identidad transnacional. Este aparte se basa en el capítulo “El muntu americano,” segunda parte del libro *Changó, el gran putas*, donde Zapata Olivella utiliza el personaje de Domingo Falupo, en sus diferentes voces: Capelino, el Babalao, Benkos Biohó y Domingo para explorar la figura de Èṣù-Elegbará en su caracterización estética como intérprete de Ifá, mensajero y trickster.

El capítulo IV centra su análisis en el arquetipo de Babalú Ayé como el orisha de la mortalidad. Este análisis considera la historia de Menegildo, personaje principal, en el viaje del

neófito por la consecución de iwapele o buen carácter y su relación con la figura de Babalú Ayé como santo protector y juez. La segunda parte de este capítulo plantea el análisis de la obra *Del rojo de su sombra* de Mayra Montero. En este aparte se plantea la venganza mítica de Erzulie Freda contra Toro Belecou y la traición de Belie Belcan en una re-presentación y re-significación del mito. El análisis aquí propuesto se basa en el viaje ontológico del personaje de Zulé Revé como el arquetipo de Erzulie Freda, diosa del amor en la tradición caribeña vudú.

El capítulo V plantea el análisis de *Gabriela, clavo y canela* de Jorge Amado. El foco de este análisis es el personaje de Gabriela como arquetipo de la orisha del mar, Yemayá, figura femenina transgresora cuya lógica moral deviene de su origen africano. Amado utiliza la figura de Gabriela para develar la lógica moral del arquetipo mítico de Yemayá, representación del principio femenino, como forma de resistencia y como contraste con la imagen erotizada de la mulata. Finalmente, un capítulo con las conclusiones contiene un recorrido por los puntos tratados y los hallazgos del análisis realizado en las obras propuestas.

África y el Caribe: Legado Espiritual

Una Aproximación al Concepto de Religiones Históricas y Espiritualidad Africana.

Pocos elementos sociales y culturales identifican a un individuo, en múltiples niveles, como sus creencias religiosas. Tan antigua como el mismo ser humano, la religión moldea el pensamiento del individuo y, por ende, de una comunidad, bien sea por pertenecer a esta o, por no ser parte de ella. La religión desde sus dimensiones sensible, intelectual y espiritual reconoce seres, lugares, objetos, situaciones, palabras y escrituras sagradas; reflexiona y da explicación a fenómenos como lo que ocurre antes de nacer y después de la muerte; propone una organización social y ética para la comunidad, y finalmente, entrega al ser humano, desde su dimensión espiritual, la posibilidad de darle un sentido a su existencia, pues esta dimensión considera la formación de los principios, los valores, los ideales y la consagración del individuo, en su íntima relación con una entidad o entidades superiores a sí mismo.

Desde un contexto específico como la Diáspora africana, la religión y especialmente, la dimensión espiritual cobran relevancia al tratar el tema de la identidad. La separación de la tierra no solo consiste en una ruptura espacial; afecta todos los niveles posibles de la existencia de un individuo y su comunidad, por ende, conlleva además a una ruptura del orden religioso y de sus dimensiones. Los africanos esclavizados llevados a la fuerza hasta América debieron adaptarse a su nuevo entorno, a su condición de esclavos y a los embates de la colonización iniciando un proceso de transformación de su religión y de creación de una identidad diferente. En este proceso, la dimensión espiritual es fundamental puesto que implica lo trascendental. Se refiere a la parte más profunda del ser humano, al porqué de su existencia, a las opciones personales, conductas, relaciones sociales y se conecta con ideas filosóficas.

En cuanto a los conceptos de religiones tradicionales o históricas y la espiritualidad africana, los adjetivos tradicional e histórico se utilizan para diferenciar religiones pertenecientes

a comunidades endémicas africanas y excluir religiones como el cristianismo o el islam, altamente influyentes en este continente. Así pues, pensar en un solo concepto que englobe generalidades religiosas en el vasto continente africano y a la vez, sirva para explicar su relación con las religiones nacidas en el Caribe es una empresa impensable y en extremo peligrosa. No obstante, es innegable que existe una conexión directa entre las religiones históricas africanas y las religiones “populares” del Caribe, aún entre aquellas con un componente cristiano mucho más evidente. Como ejes centrales de esta conexión se podrían considerar la adoración a los ancestros, la presencia de espíritus o dioses, la música, la danza y el trance sin ser consideradas como únicas.

Un elemento fundamental que comparten estas religiones en África y la Diáspora son los dioses u orishas (Óríshás); estos viven en los ancestros y en los fenómenos naturales se manifiestan en sus devotos a través de la posesión y el trance. La música hace que los dioses bajen, los invita a habitar el cuerpo danzante y se comunican a través de ellos. En el Caribe se les conoce como orixás (Brasil), orichas (Cuba) y voduns (Haiti); los pentecostales lo llaman ‘espíritu santo’ (Matory 30). Bajo esta idea de espíritus o dioses que se manifiestan en todas las religiones con componente africano se puede profundizar en la dimensión espiritual o en la espiritualidad.

En las tempranas investigaciones sobre culturas africanas y en especial en sus primeros intentos por definir estas religiones tradicionales fueron comunes conceptos como *fetichistas*, *primitivas*, *juju*, *paganas*, *idolatradas*, *salvajes*, entre otras, para tratar de conceptualizar su estructura y funcionamiento (Awolalu 5-6). En el siglo XX siguiendo las ideas de E. Tylor en su libro *Primitive Cultures* (1871), se estandarizó el término *Animismo* para referirse a estas religiones que basaban sus creencias en la existencia de espíritus dentro de personas, objetos y

fenómenos naturales, con una alta participación e importancia en el devenir cotidiano y en la continuidad cultural.

Una primera generación de investigadores, en la cual se destaca Leo Frobenius con su libro *The Voice of Africa* (1913), refleja una visión fundamentalmente etnocentrista. Sus observaciones y comentarios están enfocados en sus propios prejuicios e ideas de superioridad. Solo cuando investigadores de las mismas culturas empezaron sus propios estudios se inició una revisión y aclaración sobre estos sistemas. En la actualidad, resulta conflictivo para algunos africanos aceptar incluso el término *religión*. Olupona aclara este aspecto afirmando que “the word ‘religion’ is problematic for many Africans, because it suggests that religion is separate from the other aspects of one’s culture, society, or environment” (Olupona y Chiorazzi 2). La idea de espiritualidad, en cambio, está íntimamente ligada a todos los aspectos de la vida y no puede ser estudiada de forma aislada. “African spirituality simply acknowledges that beliefs and practices touch on and inform every facet of human life [...]” (2).

Utilizar un concepto generalizador como el de “espiritualidad africana” puede ser complicado e incluso peligroso, si se considera como una simplificación de las diversas creencias religiosas presentes en el continente africano. Más que ignorar las diferencias entre culturas, creencias y prácticas agrupándolas en un concepto totalitario, este capítulo se enfoca en aquellas similitudes que son compartidas por diferentes culturas del mismo continente y se reflejan en otras religiones como las nacidas en América y el Caribe.

Proceso de esclavitud y trata transatlántica

Antes del comercio de esclavos hacia Europa y América existían en África diferentes sistemas políticos organizados en reinos y estados, caracterizados por un amplio intercambio comercial y cultural. Uno de los puntos iniciales en cuanto a la evolución política del continente

africano es, sin duda, el surgimiento del gran imperio egipcio en el norte. En la mayoría de los casos ha sido capaz de eclipsar la existencia de otras grandes civilizaciones gestadas en el resto del continente.

Las civilizaciones precoloniales en África estaban concentradas en tres grandes regiones: La región del occidente, la región de Etiopía al oriente y los estados Bantú hacia el sur. Estos florecieron en diferentes momentos históricos destacándose los reinos de Fulani, Kangaba, Songahi, Yoruba, Benin e Igbo en la región occidente; en la región del oriente se destaca el extenso reino de Etiopía y los estados Bantúes como el imperio de Zimbabwe, imperio de Bachwezi, el reino Kongo y los estados de Luba y Lunda. Estas sociedades precoloniales se destacaban por su complejo sistema transnacional de intercambios comerciales, culturales y religiosos.

En los inicios del siglo XV prosperaba en la parte occidental del continente africano una sociedad vinculada a los dos principales imperios de la región: Ghana y Malí. Esta sociedad estaba estratégicamente ubicada en el área entre los ríos Senegal y Gambia, y se conectaba con las ciudades del valle del Níger y del sur del Sahara. “El valle del Níger había sido el más importante centro de evolución político y social, con múltiples ciudades, un activo comercio a larga distancia y una importante especialización ocupacional, con Tombuctú hacia el siglo XV como el centro de enseñanza más importante” (M. Klein 18).

Las labores de estos pueblos estaban condicionadas por los cuatro meses de lluvia que tiene la región. En su mayoría se dedicaban al pastoreo, trabajaban en el tejido de telas de algodón, pescaban a lo largo de la costa, en los ríos, y extraían sal del agua de mar. Los soninkes, pueblo reconocido como los fundadores del imperio pre-colonial de Ghana, fueron importantes en el área comercial, expertos en emigrar durante las épocas de sequía. Sus rutas atravesaban el

Sahara y los conectaban con Marruecos. Se destacaban por comerciar con el oro extraído de Senegal (19).

En estas condiciones sociales y de organización política y económica se da inicio a la mayor migración forzada de personas en la historia de la humanidad. Lo que hoy conocemos como la Diáspora Africana es el resultado de la masiva trata de esclavos a través del Océano Atlántico. Este evento sin duda cambió el devenir del mundo moderno y determinó la historia de tres continentes. Existe un fuerte debate sobre la cantidad de personas que cruzaron el Atlántico como esclavos hacia diferentes partes de América y Europa. Las cifras oscilan entre los 12 a 20 millones de personas. Aunque los esfuerzos por develar la verdad sobre este crimen histórico han dado frutos como el informe *Ruta del Esclavo*, UNESCO (1994 - 2014), solo es posible hablar de aproximaciones y porcentajes en este tema.

Se cree que entre 1500 y 1860, más de 12 millones de personas dejaron las costas africanas con rumbo a diferentes partes de América y Europa. No es posible establecer cuántas personas perecieron en los barcos. Las tasas de mortalidad de esclavos en el viaje transatlántico han sido estudiadas en *The Atlantic Slave Trade* (1999) por Herbert S. Klein, quien afirma que los datos de mortalidad fueron utilizados como argumento en las campañas de abolición de la esclavitud, por tanto, fueron inflados para crear mayor rechazo ante ésta. Klein analiza los datos de embarque y llegada de esclavos, de forma más exhaustiva que los anteriores, para concluir que en algunos casos estas tasas no eran muy altas (ver tablas, 138-40) puesto que el negocio de la esclavitud debía ser rentable también para los transportadores. De otra forma no se hubiese extendido como hoy lo sabemos.

Lo cierto es que el porcentaje de africanos desembarcados en América es mucho mayor que el de europeos. Por cada cuatro africanos se puede contar un europeo. De igual forma,

aunque se daba prioridad al transporte de hombres, el número de mujeres africanas que llegaron a América sobrepasa, sin duda, al de mujeres europeas en el Nuevo Continente (Lovejoy 2).

Factores que influenciaron la trata masiva de esclavos

Cuando los portugueses navegaron por primera vez por las costas del Sahara encontraron una pequeña isla a la que llamaron Cabo Verde, al parecer el único punto de naturaleza viva en toda esa extensión. En ese mismo viaje desembarcaron en las costas del hoy Senegal y capturaron varias personas que servirían como prueba de haber estado en “Tierra de negros”. Este acto obligó a los locales a organizar brigadas de ataque contra los barcos portugueses en sus siguientes visitas. Los europeos no tuvieron otra opción más que utilizar la diplomacia para establecer relaciones comerciales.

En 1440 cuando Lanzarote de Freitas realizó su primer viaje con 235 esclavos desde Lagos a Portugal se abrió la puerta para la trata o comercialización “moderna” de esclavos en la Península Ibérica y más tarde en América. No obstante, la historia de la esclavitud en África no empieza con la llegada de los europeos. La organización social de las comunidades africanas de la época sugiere que la trata de esclavos hacía parte de su cotidianidad (Thornton 25-32). Aunque los portugueses concentraron sus esfuerzos en las regiones de Mauritania, Senegambia y Gold Coast, ellos se integraron dentro de una red existente de comerciantes musulmanes.

Slavery also existed in the African continent from recorded times. But like medieval Christian Europe, it was a relatively minor institution in the period before the opening up of the Atlantic slave trade. Slavery could be found as a domestic institution in most of the region’s more complex societies, and a few exceptional states may have developed more industrial forms of slave production. [...] With no all-embracing religious or political unity, the numerous states of Africa were free to buy and sell slaves and even to export them to North African

areas. Caravan routes across the Sahara had existed from recorded times, and slaves formed a part of Africa's export trade to the Mediterranean from pre-Roman to modern times. (H. S. Klein 7)

En el siglo VIII con la expansión del islam se crea una etapa para la trata de esclavos a través de África hacia Europa. Los comerciantes musulmanes entraron a jugar una parte importante en el comercio de esclavos cuando el mundo islámico empezó a expandirse hacia la India y el oriente mediterráneo. Desde el siglo IX hasta el siglo XV se dio constante flujo internacional de esclavos siendo en su mayoría mujeres y niños. “Some six major and often interlocking caravan routes and another two major coastal regions may have accounted for as many as 5,000 to 10,000 slaves per annum in the period from A.D. 800 to 1600. The primary route remained North Africa, followed in order of importance by the Red Sea and the East African trades” (7).

Existen varios factores que influenciaron de manera decisiva la trata de esclavos desde África hasta Europa y América. Aunque es claro que el principal componente fueron las ganancias económicas que representaban los esclavos para países como Inglaterra, Portugal, Francia y España, es necesario considerar, también, factores de carácter político, social y psicológico.

Varias investigaciones han aclarado cómo las sociedades africanas tenían constituido el comercio de esclavos mucho antes de la llegada de los europeos. H. S. Klein afirma que todos los esclavos africanos fueron comprados a propietarios africanos locales en una transacción de esclavos por bienes. Así se establece que todos los compradores europeos eran totalmente dependientes de los vendedores africanos para la entrega de esclavos. La estructura de esta práctica y las rutas de comercialización hacia los países árabes estaban dentro de las mejores

establecidas. A este factor y a las guerras entre estados africanos se les atribuye la aceleración en el proceso de comercialización de esclavos hacia América.

These pre-Atlantic trades, however, did differ in important respects from the European trade. Aside from the far greater participation of women and children, and their concentration on northern and eastern African people, they were less intense and had a slighter impact on local conditions. (9)

Thornton reafirma la idea de que los europeos no fueron invasores o tomaron a los esclavos por la fuerza en una conquista dramática como en América. Lo cierto es que la esclavitud ya estaba establecida en las sociedades africanas mucho antes de que portugueses, ingleses o españoles tomaran esta vía económica para el desarrollo de sus colonias en América (25).

Así puede afirmarse que se debe reconocer la participación africana en la esclavitud como iniciada, aceptada y promovida voluntariamente bajo el control de mercaderes africanos. La comercialización de esclavos era una práctica común. En algunos casos se exigía una cédula real como en Gold Island, lo que demuestra una organización preestablecida. Así pues, era un mercado existente donde los europeos, a su llegada, pudieron comprar sin problemas como cualquier otro africano.

The Africans were neither passive actors nor peoples innocent of the market economy, and were able to deal with the Europeans on the basis of equality. They were already well integrated into a market economy and responded to market incentives as well as any peoples of western Europe. (H. S. Klein 111)

De acuerdo con Lovejoy, el hecho de que África no tuviera grandes unidades políticas y que en cambio estuviera fragmentada en pequeños estados hacía las guerras mucho más frecuentes y, por ende, la producción y comercialización de esclavos domésticos, un asunto

permanente. Además, difiere de Thornton en su afirmación sobre la activa participación africana en el proceso de esclavización. Para Lovejoy, los europeos tomaron ventaja de las guerras en África para abastecerse de esclavos (12).

Lovejoy sustenta su afirmación en hechos como el incremento en la venta de esclavos capturados en redadas y sin ningún estatus político, en la existencia de registros de europeos ayudando como consejeros de guerra y algunas veces como mercenarios. Asimismo, menciona como causa del incremento en la venta de esclavos el aumento en el precio de éstos. Los europeos pagaban un precio más alto por transportar esclavos desde el centro de África hasta las costas. Este último factor llevó a los estados africanos y comerciantes a preferir la exportación antes que la utilización local de esclavos.

Otro factor fue el crecimiento en la demanda de esclavos luego del exterminio de los nativos americanos. Los primeros africanos desembarcados en América llegaron a sustituir en mano de obra a los indígenas. Gran parte de la población indígena de las Antillas desapareció precipitadamente de acuerdo con los reportes y epístolas de la época. Inicialmente, los indígenas acogieron con agrado a los visitantes españoles y les permitieron construir fuertes en sus costas. Sin embargo, cuando los primeros abusos aparecieron, los indígenas decidieron rebelarse y, por ende, el proceso de violencia y exterminio de éstos se aceleró.

Los pueblos sometidos no estaban acostumbrados al trabajo fuerte de las minas ni mucho menos a las largas horas que conllevaba. Así que el desgaste, el hambre para aquellos que huían, las muertes por rebelión, enfermedades y los suicidios colectivos concluyeron la historia de este componente humano. De esta forma, los europeos con ánimos conquistadores urgían mano de obra que construyera, ampliara y moviera el Nuevo Mundo.

Algunos puntos también en discusión a nivel sociológico y psicológico que favorecieron la masiva trata de esclavos son: la reelaboración europea del concepto de esclavo apoyado en la

justificación religiosa de la esclavitud y la construcción del hombre negro como antítesis del hombre blanco. El manejo del concepto de “esclavo” por parte de las mencionadas sociedades africanas era más cercano al de sirviente con un tipo de estatus, en algunas ocasiones considerado parte de la familia y designado a labores específicas (Konadu 26). Contrario a esto, encontramos el concepto de los europeos quienes consideraban los esclavos africanos como bestias de trabajo, carentes de inteligencia, civilización e incluso de alma. Nada parecido a un ser humano.

Con respecto a esta última afirmación, el enfoque religioso se centra en el papel de la Iglesia y su justificación moral de la esclavitud. La iglesia católica fue esclavista y defendía la trata de personas. Basaba su directiva en un pasaje de la Biblia (Gén 9:25) el cual menciona cómo el hijo del Noé, Cam, debía ser esclavo para liberarse de sus pecados y alcanzar la vida eterna. De este modo, se reconoce a Cam como el primer esclavo del mundo. Cam y toda su descendencia debían cargar con esta maldición. El pasaje describe a Cam como un hombre de piel negra, así que de forma conveniente y generalizada la iglesia católica asoció el color de la piel con la esclavitud, sin mencionar toda la iconografía católica en la cual las figuras más importantes han sido representadas siempre con fenotipos europeos (Ortiz 423). Aunque las razones económicas fueron las más claras para la implementación de la esclavitud, las razones intelectuales y psicológicas sirvieron para justificarla. Los europeos encontraron a los negros completamente diferentes a ellos. El primer elemento de comparación fue sin duda el color de la piel y los rasgos fisonómicos. En el siglo XVII los escritores empiezan a diferenciar entre moros y negros, que anteriormente habían sido tomados como sinónimos, haciendo énfasis en el hecho de que los negros fueran esclavos. De esta forma, los europeos empiezan a asociar todo lo relacionado con lo negro como un antivalor.

Etapas de la trata esclavista

La organización de la trata de esclavos en África y luego en América cambió a lo largo del tiempo y podría dividirse en tres períodos fundamentales: 1450–1650, 1650–1807, y 1807–1867 (Lovejoy 6). El primer período considerado formativo, fue dominado por los portugueses quienes habían comprobado la eficacia del sistema esclavista y de plantaciones con sus experiencias en Madeira, Cabo Verde y São Tomé.

Los portugueses dividían los lotes de esclavos entre Europa y las islas en las costas africanas. Muchos de los esclavos eran llevados a Portugal y España mientras otros eran trasladados a Cabo Verde y especialmente, São Tomé donde los portugueses tenían plantaciones de caña. Una aproximación de 1490 señala a una décima parte de la población de Lisboa de procedencia africana (7-8); este porcentaje es significativo puesto que para la época Lisboa era una de las ciudades más grandes y con mayor desarrollo de Europa.

Con la conquista y colonización de América el negocio de los esclavos se traslada a través del Atlántico. Los españoles utilizaron esclavos en cada una de sus expediciones e implementaron la siembra de caña de azúcar en la Española y en la extracción de oro de las minas. Fueron utilizados además para completar la dominación de los aztecas.

De igual forma, como iniciadores del negocio de los esclavos los portugueses tenían amplia experiencia en la maquinaria de la esclavitud y en un inicio el solo transporte de esclavos de África hacia América significó una fuente extensa de ingresos. Sin embargo, al darse cuenta de cómo los españoles empezaron a extraer materiales y minerales de las tierras colonizadas, se inició su incursión en el continente.

En el siglo XVI se inician los trabajos de plantaciones de caña de azúcar en la Española y Brasil. A partir de este momento el modelo de grandes extensiones de tierra sembradas de caña de azúcar, cacao, café, algodón y tabaco se extiende en América. La demanda

por productos traídos del Nuevo Mundo incrementó la necesidad de mano de obra en las plantaciones. Se da inicio a lo que se conoció como el “Comercio Triangular”.

Embarcaciones cargadas con suministros salían de los puertos europeos para ser canjeados por esclavos en África. Luego, cargados de esclavos desembarcaban en el Caribe y el capital humano era remplazado por granos y nuevos productos para ser vendidos en Europa.

En la segunda mitad del siglo XVI las zonas de extracción de esclavos habían sido reguladas entre el norte y el occidente africano. La principal zona de extracción era conocida como Senegambia, famosa por sus históricos imperios de Ghana, Malí y Saghony. Culturalmente esta zona estaba caracterizada por la fuerte presencia islamita y mandinga. Poseía un complejo sistema comercial que los conectaba con el norte de África. El principal elemento de comercialización era el oro. Este producto surtió la demanda europea hasta que América se convirtió en su principal proveedor.

El segundo período que abarca la mitad del siglo XVII hasta 1807-1808, con la abolición de la esclavitud por parte de Inglaterra y algunas zonas de Estados Unidos, se caracteriza por el crecimiento económico de las plantaciones en el Caribe, y aparecen Holanda, Francia, Inglaterra y Estados Unidos como principales protagonistas. Este período se considera como el más grande y extensivo en cuanto a transporte y explotación de esclavos. El sistema de asientos sirvió para regular el mercado y el transporte. Se consolidaron compañías fluviales para el transporte y comercio de materiales y esclavos como la Compañía Británica de las Indias Orientales, la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales y la Casa de Contratación de Indias en Sevilla entre otras. En España se destacan los asientos otorgados a los genoveses y a los judíos portugueses. La sobrepoblación de esclavos en los barcos, la poca comida y la falta de agua hacía que muchos no alcanzaran las costas americanas. Se propusieron nuevas normas de seguridad para el transporte de los esclavos como prevención a los decesos en el barco. Estas

normas obedecieron más a razones económicas que humanitarias, pues, los esclavos muertos solo representaban pérdidas.

España fue protagonista en esta etapa como en los inicios de la trata. Recuperó su liderazgo en el transporte de esclavos. Esta vez sus rutas transportaban esclavos desde diferentes puntos del continente africano. Su protagonismo aumentó luego de que la esclavitud fuese abolida en Inglaterra y Estados Unidos, pues los barcos españoles siguieron transportando esclavos hasta 1832. Sus principales puertos estuvieron en Cuba, Colombia y México.

Finalmente, el tercer período se da luego de la abolición de la esclavitud y se extiende hasta finales de 1860. A finales del siglo XIX Cuba, Puerto Rico y Brasil se convirtieron en principales centros de desembarque de esclavos pues los puertos en América del Norte, las colonias inglesas y francesas en el Caribe, así como los países independizados de la América española seguían las reglas de la abolición. Solo después de 1840 los números de esclavos desembarcados en América empezaron a bajar (Lovejoy 3).

Algunos aspectos del Caribe: Identidad, Unidad y Complejidad

La idea inicial de una identidad en el Caribe abre una amplia discusión sobre la existencia de esta región como un espacio geográfico y conceptual unificado, así como la posibilidad de una identidad propia. De las muchas discusiones sobre este tema, se podría convenir en la extrema dificultad que este asunto implica en términos de una ubicación de fronteras o la clasificación de grupos bajo la noción de una identidad caribeña.

El historiador Antonio Gaztambide afirma que no hay una definición pura y exacta del Caribe. Basado en la historia el primer elemento en esta discusión siempre será el Mar. El primer registro de la palabra Caribe en un idioma europeo se puede encontrar en el diario de Cristóbal Colón en 1492 durante su primer viaje. Colón nombra un grupo de "caribes" o "caníbales" –

antropófagos– ubicados en lo que hoy llamamos las Antillas Menores (Gaztambide 2-4). A partir de esta primera aparición y hasta su propósito último, el de darle nombre al mar que sirve de base a esta zona, la palabra Caribe estará ligada a la idea de mezcla y contraste.

Seguro en la imposibilidad de definir la región del Caribe como una unidad, Gaztambide propone cuatro tendencias que podrían delinear este espacio. El primero es Caribe Insular (o etno-histórico), y tiende a ser sinónimo de Antillas y las Indias Occidentales, que por lo general incluye las Guayanas y Belice, y en el cual puede incluirse hasta las Bahamas y las Bermudas. Como segunda tendencia, Gaztambide menciona el Caribe Geopolítico, que se refiere al Caribe insular, América Central y Panamá, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial. La tercera tendencia, a la que llama Gran Caribe (o la Cuenca del Caribe) añade partes de Venezuela, Colombia y México. El Gran Caribe tiende a coincidir con la visión del Caribe y Mesoamérica o "central" América entre el norte y el sur (25). Y, por último, el Caribe Cultural (o Afro-América Central), tendencia que no es geográfica en el sentido de la correspondencia de las fronteras políticas, pero puede incluir - por sus características - partes seleccionadas de países. Se define a partir de la propuesta de Charles Warley que estudia las Américas basada en "Esferas Culturales": Euro-América, Indo-América y Plantación-América. En ese sentido, la cultura del Caribe podría ser considerada como parte de la Plantación-América (o Afro-América) la cual incluye los territorios de la zona sur de los Estados Unidos hasta el norte de Brasil (25-26).

A pesar de que el concepto de Caribe ha logrado encontrar una clasificación dentro de un ámbito cultural, la noción de unidad aún está en discusión. En este sentido, Ralph Premdas coincide con lo expuesto con anterioridad al afirmar que "la región Caribe vista como una unidad, que confiere un sentido común de ciudadanía y comunidad, es producto de la imaginación". La unidad en el Caribe es un mito que hay que desterrar (Premdas 2). La

diversidad, la heterogeneidad de idiomas (español, francés, inglés, creole y holandés), etnias y elementos socioculturales hace imposible hablar del Caribe como una entidad completa.

Sin embargo, en términos de la definición de la identidad en el Caribe Cultural (o Afro-América Central) y teniendo en cuenta la imposibilidad de formar una idea de unidad en esta región, Premdas sugiere cuatro niveles de identidad caribeña: la identidad Transcaribeña; la regional; la insular y la etnonacionalista o de sub-estado” (10). Premdas se basa en el concepto de “otredad” para explicar estos niveles. Éste plantea que hablar de identidad solo es posible cuando “el otro” es creado o validado. Es “el otro”, quien confirma la existencia y la identidad de un grupo o una persona.

Las identidades del Caribe, al igual que otras construcciones de grupo, están dirigidas a satisfacer las necesidades instrumentales y expresivas de la gente del Caribe en cualquier lugar donde se encuentren. En relación con el primer nivel, la identidad transcaribeña se sitúa por encima de cualquier división racial, lingüística o religiosa; podría ser comparada con el sentimiento de unidad y pertenencia entre las personas alejadas de su hogar. Este nivel de la identidad tiende a existir en comunidades de origen caribeño residentes en el extranjero apartadas de su patria (10).

El segundo nivel es el regional. Este nivel se basa en la diversidad lingüística, que coexiste en el Caribe. Este nivel se activa principalmente cuando la gente viaja a un país que comparte su lengua materna. Cuando se analiza el Caribe desde su condición lingüística este nivel se hace mucho más evidente. Colombianos, venezolanos y cubanos que viajan entre estos países se pueden clasificar en este nivel (11). El tercer nivel de identidad, el Insular, se refiere al país de origen o la lealtad hacia el estado. En este nivel se podría hablar sobre el Caribe colombiano o el Caribe brasileño (es decir, la parte caribeña de Colombia o Brasil). El nivel Insular es visto como la lealtad que la gente de un país siente y que podría ser determinada por

los límites administrativos de este país (11). El cuarto nivel de identidad, Etnonacionalista o Sub-estatal, trata de grupos específicos dentro de un país o estado. Este cuarto nivel es más visible en aquellos estados que están geográfica, cultural y racialmente fragmentados; y menciona como ejemplos, Guyana, Trinidad, Surinam, República Dominicana y Belice. Estas identidades sub-estadales tienden a construirse finamente en una diversidad de profunda división cultural (12).

Como una primera conclusión de las ideas anteriores, mencionamos las características de la unidad y la heterogeneidad del Caribe. Hablar de unidad e identidad solo es posible teniendo en cuenta un modelo que abarque las diferentes transiciones; una tipología de la identidad del Caribe que formule relaciones y rangos; contrastando la etno-nacional y étnico-local, el etno-nacional y universal; el Nacional; y la Transcaribeña (12).

Margarita Palmer pone de relieve el problema de la identidad como una de las características de la creación literaria en el Caribe en las décadas anteriores a 1970. El problema de la identidad tenía dos modalidades en los distintos períodos de la literatura caribeña. Palmer menciona la alteridad que fundamenta el hecho de ser percibido como el diferente, mientras que al mismo tiempo nos hace referencia a la totalidad, a lo universal; y habla de la investigación de la historia que actúa como un trasfondo o como un tema central. Bajo el paraguas de estas ideas, los escritores del Caribe pusieron la atención en el pasado como una forma de reafirmar el presente. Margarita Palmer afirma que en la historia hace 60 años comenzó a ser rediseñada con más libertad, los escritores están más orientados a una ficcionalización importante que incluye el mito y la tradición como sustratos de representaciones históricas (608-613).

Derek Walcott, en su ensayo “La Musa de la Historia” (1974) apoya la idea de que una de las formas de búsqueda de identidad en el Caribe en la primera parte del siglo XX fue la investigación de las raíces étnicas, y en especial, la representación de los conflictos de los hombres negros. “Estos escritores rechazan la idea de la historia como tiempo para su concepto

original como mito, el retiro parcial de la carrera. Para ellos la historia es ficción, sujeta a una musa caprichosa, la memoria. Su filosofía, basada en un desprecio por el tiempo histórico, es revolucionaria, por lo que repiten en el Nuevo Mundo es su simultaneidad con el Viejo” (Walcott 37). El concepto del africanismo que la idea de la integración caribeña ha sido creada; por lo tanto, es una característica importante que se considera en la literatura del Caribe, en sus diferentes manifestaciones discursivas, míticas y socio-históricas.

En cuanto a la complejidad del Caribe, es preciso regresar al enfoque propuesto por Benítez Rojo, quien ve el Caribe como un meta-archipiélago cultural sin centro y sin límites, un caos dentro del cual hay una isla que se repite incesantemente (Benítez-Rojo 7). El Caribe no es para él un lugar, sino más un conjunto de nociones culturales que incluyen varios elementos que se repiten. Siguiendo la dinámica de la Teoría del Caos propuesta en su enfoque, Benítez-Rojo observa una serie de elementos que se repiten en el Caribe como el fenómeno de las plantaciones, el sincretismo, polirritmia, la fragmentación y la complejidad cultural a través de ese elemento, y crea una conexión y una unidad.

Benítez-Rojo afirma, por su parte, que la fragmentación, la inestabilidad, el aislamiento mutuo, el desarraigo, la complejidad cultural, la historiografía dispersa, la contingencia y la impermanencia son vistos como obstáculos para el estudio exhaustivo de las islas y tierras continentales que conforman el Caribe; esto es debido a que son observados desde una visión eurocéntrica en lugar de analizar el Caribe desde su propia perspectiva.

Del mestizaje a la hibridación

Existen cinco conceptos básicos que han sido expuestos para explicar el fenómeno de las sociedades multiculturales y sus dinámicas de formación cultural. En primera instancia aparece el término *Mestizaje*, el cual hace referencia a mezclas raciales, ya un tema relevante desde la

colonia. Utilizado en mayor medida en el siglo XIX y primera mitad del siglo XX, contempla las reflexiones del pasado de las Américas y la formación de su identidad, así como la particularidad de sus pueblos. Aunque originalmente el discurso del mestizaje hace referencia al campo biológico¹, pues considera las características fenotípicas de los individuos, es decir el color de piel, rasgos faciales, tipo de cabello, etc., ha sido desplazado también hacia problemas de plano cultural. A finales del siglo XIX, el paradigma positivista, el evolucionismo y el darwinismo social es asumido por la intelectualidad latinoamericana, dotándola de argumentos aparentemente científicos para defender la idea de una raza “superior” y oponerse a las mezclas con razas “inferiores” – negros, indios, mestizos. Fernando Ortiz propuso el término transculturación para explicar de forma más completa el intrincado proceso de construcción de la cultura cubana y por relación con la del resto del Caribe, que bien podríamos aplicar al concepto de Regla de Ocha. El autor plantea el término transculturación para ayudar a entender el doble trance de desajuste y de reajuste de cada inmigrante como un desarraigado de su tierra. Este proceso es entendido en varias etapas, en la primera como la etapa de desculturación o exculturación, seguido de la aculturación o inculturación, para finalizar en lo que Ortiz llama transculturación (Ortiz 99).

¹ El concepto mestizaje, remite directamente al concepto de raza, el cual clasifica a los seres humanos según sus rasgos físicos y los de sus ancestros. Esta construcción ha sido revaluada científicamente hace ya muchos años. Algunos académicos han reemplazado este término por el de *etnia*, creando confusión pues, *etnia* hace referencia a una comunidad que comparte una lengua, religión, formas de cultivo e incluso límites geográficos, pero no se consideran bajo ningún punto aspectos físicos de los individuos.

“Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. El vocablo comprende todas las fases del proceso. Pues explica la transición que sufren los individuos expuestos a choques culturales y el resultado en la formación de nuevas culturas” (Ortiz 103).

En este sentido, el concepto de transculturación aporta claridad para entender y explicar los procesos de cambios culturales de los cuales sus resultados históricos son necesariamente diferentes a sus componentes originarios, pero aun así conservan elementos primordiales de sus orígenes. “De este modo, la santería cubana es un vivo ejemplo respecto de las prácticas religiosas de los yorubas y de otros pueblos vecinos como los ewe y los fon, así como del catolicismo, el palomonte y el espiritismo que también la ha nutrido y enriquecido” (Guanche 2).

Luego de la propuesta de Ortíz, Angel Rama recupera y redirecciona el concepto de transculturación hacia la crítica literaria y cultural en Latinoamérica. Rama reconoce en el trabajo de Ortíz su planteamiento sobre los cambios culturales atravesados por las culturas latinoamericanas, los cuales no se limitan a la adopción de la cultura dominante, sino que implican pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Así Rama sostiene que la confluencia cultural que se ha vivido en Latinoamérica es un proceso en el cual hay pérdidas y desgarramientos, pero hay también creación, selección, y sobretodo, estrategias de resistencia. Rama adapta este concepto al campo de la producción cultural y especialmente, a la producción

literaria, trata de esclarecer los procesos discursivos de recuperación de las narrativas y contenidos subalternos como el de indígenas, locales, tradicionales. Para Rama la transculturación supone rescatar aspectos esenciales de la cultura latinoamericana reintegrándolos en nuevos discursos o estructuras de significación de la modernidad.

La palabra *creolización* ha sido utilizada también para hablar de mezclas interculturales. Este concepto tiene mucha relevancia en el campo de la lingüística pues se utiliza para referirse al proceso de producción de una nueva lengua. Cuando dos o varias lenguas entran en contacto, luego de una convivencia permanente se convierten en pidgin y posteriormente, en un creol o lengua criolla. Así, el palenquero colombiano, una mezcla entre español y lenguas africanas es un ejemplo claro. El proceso de criollización se designa para la lengua y la cultura creadas por el contacto entre una lengua básica y otros idiomas en el contexto de la trata esclavista. Por otra parte, el término *sincretismo* hace referencia a la fusión de religiones y sistemas de creencias. Aunque este concepto puede extenderse a procesos sociales, en esta investigación solo hace referencia al nacimiento de religiones con diferentes fuentes de origen.

En cuanto a la *hibridación* este concepto fue propuesto por Néstor García Canclini (1989) en su libro *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Hibridación es un concepto que proviene de la biología y las ciencias naturales, es la combinación de dos elementos que tienen como resultado uno completamente nuevo. En la química, metales que nacen del proceso de mezcla y que luego no pueden ser separados de sus componentes primarios. Se da también en la producción de nuevas semillas, ya que se combinan fortalezas entre especies y se da nacimiento a una nueva clase. García Canclini retoma y reformula la noción de hibridez, esta vez concebida dentro del marco de la globalización. En este sentido, los intercambios culturales se dan a partir del consumo, se deja a un lado “el esencialismo identitario” para pasar a nuevas dinámicas sociales que se rigen a partir del consumo.

El paso de este concepto desde las ciencias naturales a las ciencias sociales se ha dado con bastante dificultad y oposición. Mabel Moraña, en su artículo “El boom del subalterno,” afirma que la hibridez fue concebida como el modelo que mejor explicaba las formaciones sociales en relación con las producciones culturales. Sin embargo, explica que esta noción se limitaba solo a describir cómo ocurrían estos procesos, es decir cómo un sinónimo de intercambio y sincretismo de forma “plana”, sin dar cuenta de los numerosos conflictos que surgieron en el ámbito latinoamericano donde se impuso desde el período colonial la idea de un solo Dios, un rey y una lengua.

García Canclini retoma las bases conceptuales de su propuesta en el artículo “*Hibridación cultural y estrategias comunicacionales*” (1997), en el cual defiende su posición:

“[...] El término de hibridación no adquiere sentido por sí solo, sino en una constelación de conceptos. Algunos de los principales son: modernidad-modernización-modernismo, diferencia-desigualdad, heterogeneidad multitemporal, reconversión. Este último, tomado de la economía, me permitió proponer una visión conjunta de las estrategias de hibridación de las clases cultas y las populares. La hibridación sociocultural no es una simple mezcla de estructuras o prácticas sociales discretas, puras, que existían en forma separada, y al combinarse, generan nuevas estructuras y nuevas prácticas. A veces esto ocurre de modo no planeado, o es el resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos o de intercambio económico o comunicacional”. (112)

El concepto de *hibridación* engloba los conceptos antes mencionados como *mestizaje*, *sincretismo*, *creolización* y son explicados por el autor como parte de un proceso pero que se quedan cortos en una explicación más amplia. *Hibridación* por su parte, explica García Canclini, parece más flexible y maleable al nombrar no solo las mezclas de elementos étnicos, religiosos o

culturales. Al contrario puede aplicarse en tecnologías avanzadas, y procesos modernos y posmodernos.

Césaire, Glissant and Zapata Olivella: Una tercera forma de entender el Caribe

Dos de los modelos más destacados de estudios africanos en Latinoamérica y el Caribe fueron propuestos por los martiniqueños Aimé Césaire y Edouard Glissant. Césaire en la década 30s con el modelo de la *Négritude* y Glissant, como una respuesta a éste, a mediados de los años 70s propone *Creolité* o *Antillanité*. Desde el punto de vista conceptual, la Negritud consideraba que la África del Caribe solo se podía validar entendiendo la África originaria. Glissant, por su parte, cree en la continuidad y su representación en la idea del Caribe, de cómo todas sus islas están interconectadas y crean un macrocosmos. Glissant entiende el papel de África en el Caribe como una forma de su continuidad. Este aspecto, se constituye como la diferencia principal con el concepto de Césaire (Caribbean Discourses 221-5).

Césaire y su esposa, Suzanne, habrían regresado a Martinica en 1939, luego de jugar un papel importante junto al senegalés Léopold Senghor y el guayanés, León G. Damas en el desarrollo de una idea filosófica que Césaire concretaría como *Négritude*. Expresada en su trabajo *Retorno al país natal* publicado en 1947, Césaire describe el sentido de negritud como la afirmación de ser negro y de estar orgulloso de serlo, en otras palabras, propone la articulación de una personalidad negra. Césaire define negritud como la toma de consciencia de la diferencia, como la memoria, la fidelidad y la solidaridad, el resultante de una actitud activa y ofensiva del espíritu, del sobresalto de la dignidad, del rechazo a la opresión y el combate contra la desigualdad. Aimé Césaire expresó en el manifiesto de *Négritude* la necesidad del Caribe de cambiar su punto de vista a las raíces de África. Césaire propuso a África como el verdadero

padre de esta área y la idea de una construcción de una identidad basada en el empoderamiento político africano.

De hecho, la negritud no pertenece esencialmente al orden biológico.

Evidentemente, más allá de lo biológico inmediato, la negritud hace referencia a algo más profundo, y más exactamente a una suma de experiencias vividas que han terminado por definir y caracterizar una de las formas de lo humano destinada a lo que la historia le ha reservado: es una de las formas históricas de la condición impuesta al hombre. En efecto, baste preguntarse sobre el común denominador que reúne, aquí en Miami, a los participantes en este congreso, para darse cuenta de que lo que tienen en común no es forzosamente un color de piel, sino el hecho de relacionarse, de un modo u otro, con grupos humanos que han experimentado las peores violencias de la historia, grupos que han sufrido, y que aun hoy sufren con frecuencia, el ser marginados y oprimidos. (Césaire 160)

El pensamiento de Césaire se encuentra mejor expuesto en su poesía, en la cual argumenta sus razones para una identificación positiva del negro con África y con una estética que altere la noción eurocéntrica del blanco como superior del negro. Las críticas a negritud están enfocadas en la idea de cambiar el padre europeo, por un padre africano. Es decir, en la búsqueda de esa identidad en el Caribe, negritud buscaba una pertenencia desde fuera, la idea de África como fuente principal del Caribe haría que algunos como Wole Soyinka criticaran el movimiento de negritud sobre las bases de su adicción a una autoglorificación narcisista (Obiajuru 3).

Glissant promueve el concepto de *criollización (antillanité)*, lo que ha sido traducido como caribeñidad o en inglés *caribbeanness*. Rechaza el universalismo occidental (francés), así como el manifiesto de Négritud e introduce la idea del “Padre Falso”. Glissant se opuso a la idea

de “las identidades de raíz” como una crítica a la propuesta de Césaire, las cuales dan como resultado lo que él llama culturas atávicas. Aquellas que parten de los principios de una génesis y de un linaje, para legitimizarse, y las identifica como peligrosas. Glissant contrapone las culturas atávicas a las culturas compuestas, las cuales menciona como aquellas en las que se practica la criollización y en las que a la vez se advierte una oposición entre el atavismo y la composición (Introducción 62). Argumenta cómo las ideas de Négritud perjudicaron la búsqueda de una identidad en el Caribe y reconoce al Caribe como un espacio diverso que debe abordarse en su variedad y diferencia.

Glissant llamó criollización “al encuentro, a la interferencia, al choque, a las armonías y discordias entre las culturas de la totalidad del planeta tierra” (Glissant 3). Defiende el término criollización al de mestizaje, al considerar el término lingüístico como una forma que expresa mejor este fenómeno cultural. La lengua criolla o creole surge del contacto de elementos lingüísticos absolutamente heterogéneos. La criollización contraria al mestizaje es imprevisible. En otras palabras, es un mestizaje con un valor agregado que le confiere la imprevisibilidad.

Visto de esta forma, encontramos la posición de Césaire centrada en la idea de una identidad originada en África, cuya única forma de establecerla es en la conexión directa con el continente africano y sus componentes culturales. La idea de Glissant ha sido vista como una identificación desde lo interno o local en donde la identificación no busca elementos externos originarios, sino que se basa en el resultado de la mezcla.

La tercera posición propuesta es la hecha por Zapata Olivella quien entiende al Caribe en una mezcla de ambas teorías, un espacio originado por un permanente fluir. Esta idea trasciende el tiempo y la materialidad de las cosas. Zapata Olivella es reconocido por su defensa y divulgación de la historia del componente africano en Colombia y en Latinoamérica. Sin

embargo, siempre consideró al caribeño como un individuo híbrido, nacido de múltiples culturas, especialmente, la triada europea, africana e indígena.

La idea de Zapata Olivella se basa en la concepción del tiempo en las culturas africanas, el cual no es lineal o circular, sino que existe en permanente fluir. De esta misma forma, entiende el Caribe: un espacio que no es originado en África o Europa y tampoco, es un espiral estático de culturas encontradas que se mantiene en las delimitaciones de su mar. Por el contrario, es un espacio emanado de una mezcla permanente que combina culturas, lenguas, creencias, etc. en un espacio que oscila entre los límites de su mar y los continentes que lo enmarcan. La teoría de Zapata Olivella nace de la idea del río cuya afluente permanece en movimiento, es impredecible y se ve afectada por el entorno o contexto, sin embargo, tiene un cauce que no cambia, que es permanente y se encarga de mantener el flujo en esa permanencia.

Yorubas en el Caribe

Por razones prácticas y especialmente, por su fuerte presencia en el Caribe, este estudio se ha centrado en las tradiciones del pueblo yoruba para explicar la influencia de la espiritualidad africana en las religiones de origen africano en el Caribe. A continuación, se realiza un recorrido histórico sobre el nacimiento de religiones de origen africano en el Caribe, un primer acercamiento a la cosmovisión del pueblo yoruba y a los tres aspectos comunes entre la religión yoruba y las nacidas en el Caribe.

Fueron múltiples los referentes de resistencia que utilizaron los esclavos para sobrellevar las condiciones inhumanas a los que los sometía la esclavitud. Algunos asumieron como resistencia el sabotaje de las plantaciones, la destrucción de equipos de trabajo y la generación de revueltas. Otros fueron capaces de escapar y establecer comunidades libres en su huida. La conservación de la cultura en el mantenimiento de prácticas religiosas y la adoración a sus dioses

africanos se convirtió en una de sus principales estrategias para resistir los embates de la esclavitud. Los esclavos eran separados de otros miembros de su misma cultura, así los barcos eran cargados con diferentes naciones con el objetivo de evitar alzamientos durante el trayecto. Este mecanismo cambiaba en las ciudades donde los esclavos eran reunidos en naciones y enfrentados entre ellos para evitar las huidas masivas. La iglesia propuso como forma de agrupamiento las hermandades de santos. Estas hermandades de santos promovieron el sincretismo entre el catolicismo y las religiones tradicionales africanas y les dio a los esclavos la oportunidad de recuperar su mundo comunitario-tribal africano.

Far more than their vocational and agricultural contributions, Africans are known for their various approaches to religion. Though such a focus arguably skews the overall assessment, there is no gainsaying that religion is an important category of analysis, and within that category Africa towers in significance. From North America to Latin America and the Caribbean, African religions went far beyond rites with which they are most famously associated, such as formations of sacred space and experiential worship style, and have been central to articulations of familial relations that involved patterns of marriage, child-rearing, death, more broadly configured arrangements of community, self-help strategies, agricultural endeavours, revolutions and revolts and other expressions of rebellion, as well as what would appear to be behaviours consistent with acquiescence. (Gomez 6)

Desde el siglo XIX una de las naciones más importantes en cuanto a tamaño, influencia cultural, riqueza y prestigio internacional ha sido la nación yoruba. El origen de esta nación se ubica en el suroccidente de la actual Nigeria y la República de Benín, en el golfo de Benín. En la actualidad, muchas personas se autoreconocen como pertenecientes o descendientes de esta nación. Los principales centros de agrupamientos se encuentran en ciudades como la Habana,

Miami, Oyotunji (Carolina del Sur), en la ciudad Nueva York, Chicago, los Ángeles y Washington D. C. A mediados del siglo XIX todavía se desconocían las conexiones entre la nación yoruba y otras naciones en diferentes partes del Caribe. Solo hasta finales del siglo XIX e inicios del siglo XX se hace evidente que pertenecieran a la misma comunidad. Se establecieron equivalencias entre el grupo Lukumí en Cuba, Nagô en Brazil y Haiti, Nagots en Francia y los yorubas en Inglaterra y África Occidental (Matory 40-46).

Esta idea de pertenecer a una nación cuya línea directa es la yoruba ha alimentado en sus miembros el concepto de pureza. Ser reconocido como "puramente africano" especialmente, por sus rituales, templos e incluso, canciones para honrar a sus dioses se convirtió en una condición de prestigio en el Caribe. Recordar y conservar en la memoria de los pueblos a las vicisitudes de los ancestros esclavizados se da como estrategia de resistencia. En algunos sitios como La Habana con los Lukumí y en Bahía con los Nagôs esta empresa fue mucho más exitosa.

Existen tres razones por las que la nación yoruba ha conseguido este reconocimiento y prestigio. El primer aporte lo hizo el investigador brasileño Raimundo Nina Rodríguez quien afirmaba que cuando los esclavos yorubas llegaron a América esta comunidad tenía una organización religiosa y de sacerdocios mucho más compleja y, además, una mitología más evolucionada. Este punto ha sido rebatido en varios aspectos, especialmente, en que nada puede asegurar que una religión por muy compleja que sea pueda por este hecho imponerse ante otras. Otros investigadores como Verger apuntan a la reciente y masiva llegada de los yorubas al Caribe y especialmente a Bahía. Asegura que por las regulaciones que se habían establecido en África, en cuanto a regiones autorizadas para extraer esclavos, influyeron en el traslado masivo de esta etnia al Caribe. Finalmente, la tercera hipótesis sobre el prestigio yoruba en el Caribe y América apunta a ser un producto de la arbitrariedad, una invención local desde 1930 (45).

En investigaciones recientes como la liderada por J. Lorand Matory se considera esta idea de superioridad cultural de los yorubas como una construcción de la literatura Anglo-yoruba y el trabajo exitoso de intermediarios / comerciantes, quienes viajaban de Brasil a Nigeria de forma regular estableciendo una nueva forma de diálogo entre estos dos países. Matory afirma que los viajes realizados por algunos comerciantes a inicios del siglo XX establecieron un intercambio intelectual entre estos dos países. Los comerciantes traían desde Lagos libros del renacimiento intelectual nigeriano. Muchos de estos libros influenciaron al investigador Nina Rodríguez quien, de igual forma, influenciaría a Fernando Ortíz en Cuba y dos de sus más relevantes discípulos Lydia Cabrera y Miguel Barthes trasladando de esta forma la idea de superioridad yoruba a Cuba (61).

Origen y conceptos

Considerando las ideas de religiones históricas o tradicionales, así como lo complejo del concepto de espiritualidad africana, es posible identificar una forma de espiritualidad que es única en las culturas ancestrales y originarias de África. Se podrían mencionar tres principales aspectos presentes en estas culturas y que jugaron un papel importante en la formación de nuevas religiones en el Caribe. Así se presentan a) el concepto de un dios central, b) el concepto de divinidades y/o espíritus, y finalmente, c) el reconocimiento y adoración a los ancestros.

En su mito de origen, los yorubas cuentan como la tierra era solo agua y pantano. Arriba, en el cielo vivía Olódùmarè y otras divinidades quienes bajaban a ésta usando hebras de telaraña. Era el sitio de deportes y algunas divinidades bajaban de vez en cuando para cazar. No se sabe que movió a Olódùmarè a crear la tierra; lo cierto es que concibió la idea y convocó a Oriṣà-nlà, para que ejecutara la empresa. Se dice que le entregó como material un paquete con hojas y tierra suelta en la concha de un caracol. Como herramientas le entregó una gallina con cinco dedos y una paloma. Oriṣà-nlà arrojó la tierra y dejó que la gallina y la paloma escarbaran hasta

esparcirla ampliamente. Luego regresó con Olódùmarè cuando el trabajo estuvo terminado. Olódùmarè envió al camaleón a inspeccionar. El sitio sagrado donde todo comenzó fue nombrado Ifé. La creación fue terminada en cuatro días y después Olódùmarè dio la orden a Oriṣà-nlà de crear a los seres humanos (Idowu 19-21).

En el mito de origen yoruba, Ilé Ifé aparece como lugar de inicio de la creación y es reconocida como la capital espiritual o religiosa de esta etnia. Para los yorubas todos vienen de Ilé Ifé, como lugar mítico. Siguiendo su mito de origen, los yorubas pueden ser ubicados en la región centro occidental de África, específicamente, en la parte baja del río Níger, extendiéndose desde el oriente de la actual Benín hasta el centro de lo que hoy se conoce como Nigeria. Los pueblos yorubas constituyeron su reino en pequeñas ciudades estados de las que se destacaron las ciudades de Benín, Oyó e Ife (25).

Las religiones analizadas en esta investigación poseen un componente yoruba puesto que en ellas es posible encontrar elementos con culturas yorubas en África. Comparten características generales en todos los lugares donde se han analizado. De esta forma se establece que los yoruba cubanos están conectados con los de Benin, Nigeria o Togo.

Su complejo sistema espiritual traspasa todas las instancias de la vida cotidiana. Los principales rasgos culturales de esta civilización se encuentran en su religión. Ésta es el fundamento de todo gobierno o principio social de su comunidad. Los Orishas o dioses están presentes en su vida mucho antes de nacer y se encargan de llevarlos con éxito al cumplimiento de su destino. Así pues, todo análisis sobre el pensamiento y la cultura yoruba debe ser enfocado, en primera instancia, en su sistema espiritual.

Los yorubas poseen una rica tradición oral que se constituye como la fuente principal para acceder a su sistema religioso. Los mitos son reconocidos como el punto de partida de cualquier acercamiento a esta comunidad. De éstos se extraen explicaciones a situaciones

cotidianas, reglas de la comunidad, orígenes y datos sobre sus dioses, y en consideración de los misterios de la vida y la muerte. Como segundo elemento en su tradición oral se encuentra el *Corpus de Ifá*, una selección de 256 Odú o secciones, a las que se le adjudican cuatro mil seiscientos ochenta historias o mitos. Es reconocido como un conjunto de poemas relacionados directamente con el arte de la adivinación y conectados con el culto a Òrumilà, divinidad del Oráculo (7).

Olódùmarè: Dios central, no actuante

Existen dos perspectivas extremas sobre las dinámicas religiosas de la comunidad yoruba y de las religiones africanas en general, ambas basadas en la falta de conocimiento de estas tradiciones o, por el contrario, por la influencia de su propia formación religiosa. Por una parte, aquellos que insisten en que la religión yoruba posee una filiación politeísta y aquellos que, por su formación religiosa occidental, encuentran en Olódùmarè la contraparte del Dios católico.

Lo cierto es que uno de los aspectos más característicos de los sistemas espirituales en África y, por ende, de la comunidad yoruba, es su filiación monoteísta. Existe la errada concepción de que estos sistemas espirituales basan su culto en la adoración de diferentes dioses. El hecho es que poseen un dios que funge como “Gran Ancestro”. De esta manera existe una similitud nominal, pero existe una diferencia conceptual fundamental con las religiones occidentales. En el caso de los yorubas este dios es Olódùmarè. Henry Drewal menciona a Olódùmarè en su aporte sobre el mundo yoruba como “El Ser Supremo” y “El Creador” (70). Los aportes de Drewal son importantes puesto que éste trata de definir el pensamiento yoruba desde la racionalidad yoruba y no desde las formas europeas: cómo los yorubas ven el mundo, cómo se ven a sí mismos, cómo contextualizan sus propias experiencias religiosas. No se le rinde tributo directamente por ser un dios absoluto y ser parte fundamental de todo y todos. Tampoco es mencionado directamente por su nombre pues se le tiene un profundo respeto.

Aunque se reconoce la existencia de Olódùmarè como superior a los otros dioses, es necesario explicar que sus dinámicas religiosas son diferentes a las de otras religiones monoteístas como el catolicismo, por ejemplo. En las dinámicas religiosas yoruba, Olódùmarè aparece como un dios que no cumple ninguna función. Se reconoce como superior, quien ordena la creación y entrega el *àṣẹ*, pero no es un dios actuante, puesto que no participa o toma parte en ningún rito o acción.

El concepto de divinidades y/o espíritus.

Los yorubas designan a sus divinidades con el nombre genérico de Orìṣà. “The name Orìṣà is used exclusively for the divinities, and never for any ordinary spirits” (Idowu, Olódáumaré: God in Yoruba belief 61). Entre sus principales divinidades se encuentran Èṣù, orisha de gran complejidad filosfica, quien actúa como una entidad neutra; Òrunmilà, relacionado con los misterios de la adivinación y las formas de prever el futuro; Orìṣà-nlà como una de las supremas divinidades del pueblo yoruba; Şàngö conocido como “La Ira” de Olódùmarè; Ògūn divinidad del hierro y el acero; Yemayá, orisha del mar y Oshún, orisha del amor y la belleza, entre otros.

Importancia de los ancestros

Existe una marcada conexión entre los vivos y los muertos, la cual es imposible romper, pues, se cree que los ancestros están para guiar y ayudar a los vivos a cumplir con su destino. “The Yoruba [...] believe in the active existence of the deceased ancestors. They know that death does not write finish to human life but that the earthly life has been extended into the life beyond – into that place which is believed to be the abode of the departed souls” (Awolalu 53).

Los yorubas creen profundamente que los ancestros tienen diferentes formas de volver a la vida. Una de las más comunes es la reencarnación del alma del ancestro en un nieto o familiar cercano. Esta creencia se fundamenta en la idea de que el ancestro no quiere dejar desprotegida a la familia y regresa en la forma de un miembro joven para acompañarlos. Generalmente, después del nacimiento de un nuevo miembro de la familia es común visitar el oráculo para saber quién ha reencarnado en la criatura. Sin embargo, se cree que el bebé que nace justo después de la muerte de un abuelo o padre recibirá inmediatamente esa alma para ser reencarnada. Se cree, además, que solo se reencarna en un hijo/hija o nieto/nieta específicamente, a los cuales se les da el nombre de Babátúndé (Padre ha regresado) si es hombre o Yétúndé (Madre ha regresado) si es mujer. De manera que no se reencarna varias veces o en varios miembros de la familia al tiempo. La familia espera que los miembros que han tenido una muerte deshonrosa no regresen o en el mejor de los casos reencarnen en animales silvestres (53).

Por otra parte, aunque es difícil afirmar que pueda existir una reencarnación total, es preciso hablar de una reencarnación parcial, pues, el espíritu reencarna en el nuevo ser pero a la vez habita en el mundo espiritual y puede ser invocado en ocasiones especiales. Los yorubas acogen la idea de que su ancestro haya reencarnado en el nuevo ser pero también afirman que éste posee una existencia propia en el mundo espiritual desde donde guía y se encarga de ayudar a cumplir con el destino de los miembros de su familia. Así pues, la familia yoruba está compuesta por miembros vivos y ancestros (59).

Los ancestros se encargan del bienestar de la familia y los miembros vivos deben honrarlos, hacer ofrendas y siempre llevarlos presente en sus decisiones. El ancestro se constituye como un ángel protector de la familia y especialmente, de la persona en que se supone ha reencarnado. Los yorubas creen profundamente en que sus mayores pueden ver, oír, sentir y tener emociones humanas. Ellos están al tanto de todo lo que sucede en la tierra de los

vivos y sobre todo, de aquellos miembros de su familia con quienes guardan estrecha relación. “The deceased are truly members of the families on earth; but they are no longer of the same fleshly order as those who are still actually living in the flesh on earth. They are closely related to this world; but are no longer ordinary mortals” (Idowu, *Olódúmaré: God in Yoruba belief* 169).

Religiones de origen africano en el Caribe: Dos ejemplos

Las religiones populares del Caribe son religiones caracterizadas por los sacrificios, la adivinación, la curación, la música, la danza y la posesión de espíritus. Estas religiones incluyen el Candomblé (Bahía), Umbanda (Rio de Janeiro), Xangó (Pernambuco de Alagoas), Batuque (Rio Grande do Sul) y Tambor de Mina (Maranhão y Pará) en el Brasil; el Vudú en Haití y la Santería / Regla de Ocha y el Palo Mayombe en Cuba, siendo éstos sus puntos de origen y más importantes centros de congregación en el Caribe. Se extienden hasta Estados Unidos en colonias de latinos inmigrantes y de sus descendientes, y a otros países como Venezuela y Colombia. Sin embargo, es preciso aclarar que en todo lo que se considera el Caribe Cultural o Afro-América existe la presencia de prácticas religiosas con una marcada influencia africana.

Sus dioses son llamados según el idioma local, Orishas, Orixás, voduns, inquines o caboclos. Los dioses o espíritus adorados están relacionados con personajes históricos como reyes, reinas, caballeros, jefes indios, guerreros, de igual forma con fuerzas de la naturaleza como el mar, los ríos, la tormenta, el arcoíris, animales, etc. También se asocian con clases de personalidades o tipos específicos de cuerpos. Tienen un sistema religioso jerarquizado y sus dioses, sacerdotes o adivinos cumplen con funciones determinadas en las prácticas.

En las religiones tradicionales africanas es más común encontrar hombres como jefes o cabezas principales, a diferencia del Caribe y especialmente en Brasil donde son las mujeres quienes se ubican en estas posiciones. Estas sacerdotisas se encargan de purificar el cuerpo y la

casa de sus adeptos. De esta manera los dioses estarán asegurados y podrán proteger y favorecer a sus hijos. Uno de los principales elementos de estas religiones populares es la adivinación. Con ella se informa sobre eventos futuros y, además, sobre posibles influencias malignas de algún enemigo o la pérdida de los favores de un dios por el olvido de ofrendas.

En estas religiones populares se destacan los conceptos de nación. En el pasado se consideraba como un grupo de personas provenientes de más o menos el mismo sitio que compartían aspectos de una cultura; en este caso reconocían los mismos dioses. El concepto de nación ha sido fortalecido por la idea de preservación de la cultura y de las costumbres de los diferentes grupos étnicos africanos desembarcados en América. Así se puede mencionar algunas naciones como la Lukumí en Cuba, Nagô y Queto en Brasil y Nagô en Haití que reconocen los orígenes yorubas. Los Ewé, Gén, Ajá, Fón pertenecen a los Arará en Cuba y los Rada en Haití.

El Candomblé

El Candomblé es una religión popular Afro-brasileña y es llamada el culto verdadero en Brasil. Es una religión de sacrificios, adivinación, curación, música, danza y posesión de espíritus. Tal como la Regla de Ocha en Cuba, el Candomblé ha creado formas autóctonas y lógicas de adoración a sus divinidades. Los dioses que reconocen son llamados Orixás, Voduns (de origen africano), santos de la iglesia católica e inquinces y caboclos (de origen nativo americano). Se utiliza el término *órisã* para mencionar el conjunto de dioses que forman su panteón. La mitología sitúa el origen de esta palabra en el norte u oriente del continente africano.

El Candomblé comparte el mismo origen del occidente africano que la religión de Òyò. No obstante, estas dos religiones difieren en gran manera en su forma y prácticas actuales. El Candomblé es una construcción cultural sincrética que combina en mayor medida la religión de Òyò llamada Èsìn ibílè, así como creencias de otras partes de África, el catolicismo europeo, el

espiritismo francés y creencias nativo americanas. Xangó y Iemanjá son dos de los dioses más populares en el Candomblé brasileño. Sin embargo, en Òyô estos dioses son reconocidos como no-yoruba o como hijos de la dinastía Barida en Nupe, una etnia que vive en la región central de Nigeria y son vecinos de los yorubas (Matory 17).

El origen del Candomblé data de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. Su nacimiento fue gestado en las masivas plantaciones que los colonizadores portugueses establecieron en Brasil y mantuvieron a fuerza de esclavos. Contrario a las plantaciones pequeñas donde se dio una aculturación mayor, en las extensas plantaciones se logró retener parte del acervo cultural africano a través de celebraciones de tipo religioso.

Estas celebraciones se iniciaron con la idea de que los esclavos tuviesen un día de descanso. Los amos se dieron cuenta que esta iniciativa podría favorecer su producción pues después de las celebraciones los esclavos trabajaban con más ánimo. También, se producían encuentros sexuales y esto garantizaba el nacimiento de más esclavos para sus dueños. A la institución de estos bailes o celebraciones se les llamó Batuques. Estos ayudaban, también, a preservar la idea de nación y a revivir las rivalidades entre comunidades africanas (Bastide 12).

Las principales fuentes de las actuales naciones que practican el Candomblé provienen de dos zonas culturales principales: la bantú y la sudanes del Golfo de Guinea. En la actualidad estas zonas culturales corresponden a países como Angola, Congo, Gabón, Zaire y Mozambique en lo referente a los Bantúes y la de Sudán con referencia a las naciones yorubas, Ewe-Fon a países como Nigeria y Benín. Cabe resaltar que no existen límites totalmente demarcados para estas zonas culturales y en muchos casos estas zonas culturales se coinciden en el mismo territorio (Prandi 331).

Sus centros de práctica se conocen como Casas-templo y sirven de vivienda para su sacerdote principal y también para iniciados, fugitivos de la policía, refugio de la pobreza y crisis

domésticas. En la actualidad son también importantes centros de acopio para políticos y algunas de las casas-templo más respetadas cuentan con los favores de altos dignatarios y personas con mucho dinero. Contraria a muchas religiones, en el Candomblé la mujer ocupa un lugar principal. Son ellas las sacerdotisas, encargadas de los rituales y de las casas-templo. Estas reciben el título de Mãe de las Casas-templo. Por su parte, los hombres reciben el título de Pãe. Es común en las celebraciones de santos que se vistan como mujer y lleven collares y se hagan llamar esposas del dios que reciben (Matory 36).

En Bahía, conocida como la Roma Negra, se miden y valoran las casas-templo en su grado de “pureza africana”. Las casas-templo pertenecen a diferentes naciones en las cuales se pueden identificar tres de las principales de origen yoruba. Ketu o Quêto adora los dioses yorubas y el lenguaje de sus rituales pertenece a un dialecto yoruba, aunque con el paso del tiempo las palabras han perdido su significado y hoy por hoy es difícil su traducción. También, se relacionan con la nación yoruba los Nagô de Pernambuco, Efan en Bahía y los Batuque en Rio Grande du Sul. Por su parte, la nación Congo-Angola con una fuente bantú adoptó el panteón de orishas yoruba. Esta nación le da una importancia principal a los Caboclos o espíritus nativos americanos a los que consideran los verdaderos brasileños. La nación Jeje-Mahin, del estado de Bahía y el Mina-Jeje del estado de Maranhão están relacionadas con la nación Fon. La nación Jeje adora a Voodooos en vez de orishas y es pensado que su tradición está moribunda (Prandi 331).

La Regla de Ocha

Uno de los principales centros religiosos en el Caribe es la isla de Cuba. Aquí se dio el nacimiento de una de las tradiciones religiosas afrocaribeñas más significativas, conocida como Regla de Ocha, Lukumí o Santería, que se refiere “al culto a los santos u orishas” presencia religiosa principal para esta religión. El nombre de *Ocha*, proviene de *Orishanla* u o la

contracción de la palabra españolizada en el Caribe *Oricha – Ocha*. *Lukumí* o *Lukumí* es una designación antigua del pueblo yoruba para mencionar a pueblos amigos, especialmente en mapas, “En Cuba el término 'Lùkùmí no solo describe el idioma hablado si no que también se usa al dirigirse a los africanos que claramente se distinguen como Nàgò, Ègbádò, Ìjèsà, Òyó, o Ìjèbu. [...] los de Mahi de la ciudad de Savalú, en el río Agbado quien todavía es llamado Mahino, el Arara de Allada, y el Fòn / Dahome de Abomey donde todos contribuyeron activamente a la restauración y expansión de la cultura 'Lùkùmí-Aja en Cuba” (Mason 2). En un principio se utilizó el término *Santería* como peyorativo. Con el tiempo ha sido aceptado en el ámbito religioso y académico como una construcción vernácula del pueblo cubano. Debe diferenciarse de la tradición católica portuguesa y española del siglo XVI conocida también como santería por su adoración a santos de palo o santos católicos.

El origen de la Regla de Ocha tiene como antecedente la llegada de los españoles con sus políticas de imposición de la religión y de la lengua, la exterminación de las naciones indígenas desde el inicio de la conquista y su reemplazo con mano de obra africana. La tenacidad de los esclavos africanos fue demostrada no solo en su fortaleza para resistir al viaje y los trabajos extremos a los que fueron sometidos también, en su decisión por resistirse a la pérdida de sus tradiciones. Estos tres eventos históricamente relevantes dejaron como resultado un sistema complejo de creencias basado en la resistencia. El proceso que dio origen a la Regla de Ocha es, entonces, el proceso que dio origen al Caribe en sí: el contacto entre diferentes culturas, y una cultura que intenta sustituir total o parcialmente a otra que decide resistirse. En este proceso determinado por la tensión entre la imposición y la resistencia, aparecieron paralelamente la fusión y el sincretismo religioso.

La Regla de Ocha es un culto sincrético no solo por su mezcla entre la tradición yoruba y la católica, sino entre diferentes culturas africanas que confluyeron en la isla en tiempos de la

conquista y posterior colonia. Si bien es cierto que la gran mayoría de esclavos llegados a Cuba en las etapas finales de la trata fueron pertenecientes a la nación yoruba, se ha establecido que en la Regla de Ocha existen en menor medida ingredientes culturales y religiosos de otras etnias. En el estudio realizado por Jesús Guanche sobre etnónimos en Cuba, menciona que en el siglo XVIII el 34,52 % de la población africana en los ingenios cubanos era de origen Lukumí o Yoruba, seguido de 17,37% Carabalí, 16,17% Congo, 11,45 % Gangá, 3,9 % Mina, 2,82% Bibí o Viví, y por último, 13,18% otros (Guanche 23). Como se puede ver, la multiculturalidad de las naciones africanas era evidente en la época.

Es importante reconocer las diferentes culturas africanas para entender el proceso de formación de esta nueva religión. Carlos Echánove se refiere a este fenómeno como el inicio de un proceso de hibridación cultural. Explica que al entrar en contacto las rudimentarias y variadas culturas africanas con la blancocriolla se yuxtapusieron o fundieron los elementos de ambos tipos culturales dando como resultado una cultura mestiza que aún en la actualidad da a la población cubana un carácter único y semejante, por demás, a otros sitios del Caribe donde se dio el mismo proceso (Echánove 27).

Por otra parte, si se reflexiona sobre el concepto de espiritualidad africana como el conjunto de generalidades que comparten diferentes religiones tradicionales africanas se podría incluir a la Regla de Ocha como una huella clara de esta espiritualidad en el Caribe. Aunque se ha expuesto anteriormente, la Regla de Ocha debe ser considerada una creación autóctona, en ésta se pueden identificar elementos como la noción de un Ser Supremo no actuante, la existencia y adoración de divinidades, y la veneración de los ancestros, todos éstos principales componentes de la espiritualidad africana.

La idea de un Ser Supremo no actuante aparece mucho más clara en la Regla de Ocha pues como en la religión yoruba se hace más referencia a los Orishas que a un ser superior.

Como menciona Echánove la Regla de Ocha se ha visto obligada a preguntarse qué sucede con Dios, el Dios único católico. Ante este interrogante los santeros consideran a Olofi como Ser Supremo. Cabrera menciona en *El Monte*: “Olofi. Hizo el mundo, los santos, los hombres, los animales, y luego les dijo: “Ahora arréglense ustedes” (Cabrera, *El Monte* 93). Asimismo, señala “Este Olofi, Olorun —Babbaddé—, es el Ser Supremo. Una santera matancera lo define textualmente: «El que es más que Dios»” (94). En su carácter de dios no actuante, Olofin / Olódùmarè se aparta del destino de los hombres y le da paso a los Orishas para que actúen en su nombre. Esto último fortalece la idea de los santos u orishas como principal elemento de adoración y culto en la Regla de Ocha.

Capítulo II: Teoría y Metodología

Ifá: Fuente estética y conceptual en la literatura del Caribe

Ifá is in- deed the Yoruba traditional body of
knowledge embodying the deep wisdom of our fore-fathers.
Abimbola, Wande

Las religiones tradicionales están compuestas por cuatro elementos que las validan, el primero de ellos, la existencia de un texto sagrado bien sea oral o escrito como en el caso de la Biblia, el Corán o los Vedas. El segundo elemento, es una iconografía establecida, indiscutiblemente en la tradición cristiana e hindú este aspecto es mucho más visible, para los musulmanes por su parte, es complejo, pero igualmente existente (Grabar 46). Como tercer componente, se establece la realización de ritos, se podrían mencionar en este aparte los bautizos, el matrimonio, funerales, iniciación, etc. Finalmente, como cuarto componente, una forma integral de ver el mundo o la concepción de una filosofía propia. En esta filosofía se combinan los cuatro elementos y generalmente, se encuentra contenida en su libro sagrado.

Esta investigación se enfoca en las religiones tradicionales africanas, especialmente, en la religión yoruba. Ifá, reconocido como su texto sagrado será analizado en este capítulo bajo los mismos estándares religiosos de la Biblia, el Corán u otro libro sagrado de igual relevancia. Ifá es parte de la tradición oral yoruba y aunque existen algunos textos que recogen y analizan su contenido, su proceso hacia la escritura es aun motivo de discusión. Entendido como el texto que contiene la filosofía yoruba y, es a su vez dios y oráculo, es sin duda, un elemento de alta complejidad religiosa, filosófica y literaria.

Ifá como sistema de adivinación

Origen y concepto

K. Abimbola al referirse a Ifá propone seis niveles de significación para acercarse a éste. El primer nivel, reconoce a Ifá como a *Omnia* (Orunmila), nombre con el que se reconoce al dios del conocimiento y la sabiduría. El segundo significado de Ifá se refiere a Ifá como el Oráculo yoruba, el proceso de adivinación relacionado con el dios del conocimiento y de la sabiduría, conocido como “*Ifá didá*”. El siguiente significado presenta a Ifá como cuerpo de conocimiento o Corpus Literario asociado con el proceso de adivinación. Este cuerpo de conocimiento es básicamente el Texto Sagrado de la religión yoruba y todas sus denominaciones en África y en la Diáspora. El Corpus de Ifá está compuesto por 256 Odú (entendido como libros o capítulos) y cada uno contiene entre 600 a 800 poemas. Ifá como *esẹ*, es también el nombre para referirse a los poemas específicos contenidos en los libros del Corpus. La palabra Ifá se usa para referirse a la mezcla de hierbas o talismanes preparados con propósitos medicinales y que aparecen explícitamente en algún poema del Corpus. Finalmente, el sexto nivel de significado de Ifá responde a poemas especiales que funcionan como encantamientos o palabras poderosas. Cuando estas palabras son utilizadas revelan la verdad y aquello que sea enunciado sucederá. Estos encantamientos son usados generalmente con propósitos medicinales. Estos encantamientos o *Ayajo* tienen propósitos específicos como contrarrestar el veneno de serpiente o incluso protegerse contra hechizos (K. Abimbola 47).

Ifá como forma de adivinación se refiere al Oráculo de Ifá y a los diferentes sistemas de adivinación basados en historias y símbolos de los Odú como lo es el *Dida owó* u *Opẹlẹ*, método de adivinación basado en el uso de la cadena sagrada, y *Ètìtẹ-alẹ* o *Ikin*, proceso de adivinación con nueces sagradas, *Eḡerindilogùn*, adivinación usando dieciséis caracolas, *Agbigba*, adivinación utilizando una cadena sagrada diferente al *Opẹlẹ* y *Obi*, método que le da prioridad al uso de las

nueces de cola (W. Abimbola, *The Bag of Wisdom* 141). Los métodos descritos son los utilizados para conocer los designios del destino a través de la voz de Ifá. Estas formas de adivinación llegaron a América con los esclavos y atravesaron el Atlántico para convertirse en parte fundamental de la cultura caribe.

Se reconoce a Ifá como la fuente primera y máxima posición en el sistema jerárquico del Oráculo. Aquel iniciado en Ifá no regresa a los otros métodos. Ifá desembarcó en América sin su parafernalia, pero con toda su sabiduría en la memoria de los babalaos reasentados. El Oráculo de Ifá se constituye como el pilar fundamental de las religiones de origen yoruba en el Caribe y especialmente en Cuba y Brasil. Sus historias contienen explicaciones sobre su cosmogonía, reglas éticas y recomendaciones o sacrificios (*Erbo o Ebo*) para conseguir los favores de los santos u orishas.

Eḡerìndilogùn ha sido la forma de adivinación más extendida en América. Conocido en Brasil y Cuba como *Dilogùn* podría ser incluso más antiguo que *dida owó* y *ètìṭe-alẹ* (W. Abimbola, *Ifá recompondrá* 5). Se dice además que tiene su propio *áshe* recibido de Olódùmarè. Es importante mencionar a Oshún como figura principal en el *Eḡerìndilogùn* pues en varios mitos yoruba se presenta a esta diosa como la primera mujer adivina en utilizar las dieciséis caracolas. Estudiosos como Abimbola han afirmado, incluso, que su figura como adivina de Ifá podría ser primera a la de Orunmila. El mito de *la Bolsa de la sabiduría* registrado en el *Corpus de Ifá* cuenta cómo Olódùmarè envió la sabiduría al mundo en una bolsa y les pidió a los dioses buscarla. Oshún la encontró primero y la guardó en su delantal y segura de su posesión se lo confirmó a su esposo Orunmila. La diosa desconocía que su bolsillo estaba roído y que la bolsa con la sabiduría había caído en el bosque donde Orunmila, testigo del incidente, la recogió y la guardó en secreto. Se reconoce a Orunmila como dios de la sabiduría y el conocimiento, pero de

acuerdo con este mito fue Oshún quien lo encontró primero. (W. Abimbola, *The Bag of Wisdom* 145)

Ante la amenaza de guerra, la necesidad de un viaje o los beneficios de una alianza los interesados consultarían Ifá antes de tomar cualquier decisión. El oráculo de Ifá es consultado como una práctica cotidiana y especialmente en momentos claves como el nacimiento de un nuevo miembro de la familia, cuando se piensa en escoger pareja o al cerrar un negocio. Ifá es el portavoz activo de la religión yoruba; sirve como mediador entre los dioses y los hombres. Como sistema de oráculo es considerado la personificación y expresión de la sabiduría divina. Permite conocer los deseos y dictámenes de los dioses así como evitar las desgracias. Bascom lo presenta como sistema de predicciones y como Dios de la Adivinación.

Ifa is a system of divination based on sixteen basic and 256 derivative figures (odu) obtained either by the manipulation of sixteen palm nuts (ikin), or by the toss of a chain (oṣeṣe) of eight half shells. The worship of Ifá as the God of Divination entails ceremonies, sacrifices, taboos, paraphernalia, drums, songs, praises, initiations, and other ritual elements comparable to those of other Yoruba cults. (Bascom, *Ifa Divination* 3)

Existen discrepancias sobre la naturaleza de Ifá, especialmente, entre el sistema de adivinación y el dios que lo contiene. En algunos casos, se reconoce Ifá como el sistema de adivinación y a Orunmila como su Orisha particular. En otros casos, Ifá y Orunmila son la misma divinidad (Bascom, *Ifa Divination* 3), (W. Abimbola, *Ifa: An exposition* 12)

Los mitos sobre el origen de Ifá y su culto son diversos. Una idea generalizada es la de Ifá como parte de los primeros 17 dioses que bajaron a *Ifé* a organizar la tierra por primera vez.

El siguiente mito o historia fue dado a conocer por el coronel Ellis siendo sintetizado por el Dr. Farrow, como sigue: En los primeros días de la creación del

mundo cuando la raza humana era muy pequeña en número, los dioses no recibían las ofrendas o sacrificios suficientes y por lo tanto tenían que trabajar para poder subsistir. Ifá se dedicó a la pesca, pero no tuvo éxito en esta labor. Ésó le dijo que si él podía conseguir dieciséis nueces de las palmas de Orugan, el jefe, o sea él, Ésó, le enseñaría cómo adivinar el futuro y verificar a la humanidad y por consiguiente, recibir a cambio de esto gran abundancia. (Arango 422)

En otro mito revisado por Abimbola menciona a Ifá como uno de los primeros habitantes de *Ifè* quien al parecer tuvo ocho hijos. Ifá enseña a sus hijos a adivinar el futuro a través de las nueces de palma y estos son esparcidos por la tierra para cumplir con este propósito.

[...] Ifá had eight children and a number of disciples, all of whom he taught the secrets of divination. [...] All the eight children were born while Ifá was at Ifè. They all grew up to be important people and they later dispersed to various parts of Yorubaland (W. Abimbola, *Ifa: An exposition* 18).

Los Babalaos y el proceso de adivinación

El proceso de adivinación se realiza a través de un intermediario conocido como Babalawo (babalao en su adaptación al español) o “Padre del secreto” (*baba-li-wo*) o simplemente *awo* que significa secreto o misterio. Se distinguen de otros que veneran a Ifá con el nombre de Baba Onifa o “Padre de aquellos quienes tienen a Ifá”. *Onifa* se refiere a Orunmila, aquellos que tienen a Orunmila (Bascom, *Ifa Divination* 81). Se espera que un babalao sepa el mayor número de versos de Ifá más que cualquier otro adivino yoruba. El babalao es aceptado como una autoridad en la religión yoruba y sus responsabilidades requieren aprender acerca de todas las divinidades, no simplemente sobre aquella a quién venera. El babalao presta sus

servicios a un público general, y es consultado por devotos de diferentes divinidades, así como miembros de otras religiones como musulmanes y cristianos conversos (12).

Los babalaos son iniciados y luego consagrados a Ifá en un proceso de preparación que puede tardar entre 12 a 35 años. Existen cinco clases principales de babalaos como lo describe Abimbola: los babalaos Olodu, aquellos con pleno conocimiento de Ifá y quienes han sido iniciados en los secretos de Odú. El segundo grupo, lo conforman los babalaos no iniciados en los secretos de Odú pero que poseen toda la parafernalia y están autorizados para adivinar. Los babalaos del tercer grupo tienen la parafernalia, pero tienen prohibido adivinar para personas fuera de su casa o familia. El cuarto grupo es para curanderos quienes solo adivinan con el propósito de curar, y el último grupo, lo conforman los sacerdotes que no son adivinos ni curanderos, pero fueron instruidos en los secretos de Ifá. Estas personas no adivinan, pero son parte activa de las asambleas y reuniones generales (W. Abimbola, *Sixteen Great Poems of Ifá* 8-12).

La preparación de los Babalaos es compleja y requiere mucha dedicación por parte del aprendiz. Esta preparación está enfocada básicamente en su capacidad para memorizar. Como se ha dicho, el cuerpo de Ifá cuenta con dieciséis Odú principales o poemas rituales. Estos dieciséis Odú principales poseen otros dieciséis Odú subordinados para un total de 256; detrás de éstos, otros dieciséis más subordinados, lo que crea un cuerpo de 4.096 Odú que el babalawo debe aprender de memoria para lograr una interpretación acertada del Oráculo. La parte principal de este proceso es la memorización de los *ẹsẹ* de los dieciséis Odú principales. Se realiza paulatinamente, uno por día. En el caso de un *ẹsẹ* muy largo, el maestro podría dividirlo en dos o tres partes.

The ẹsẹ is learnt in the form of recitation in the first instance. The master-priest says one complete sentence at a time and the trainee parrots the words after him

several times until he is able to retain the whole sentence in his memory. This is done per each sentence until, the whole ese has been covered. Thereafter, the onus is on the student to find time to repeat the whole ese to himself several times, this process is termed riran Ifa (reiteration of Ifá verse) (W. Abimbola, Ifa: An exposition 20).

Antiguamente, esta preparación iniciaba a muy temprana edad, generalmente, con niños entre los 7 a 12 años. Los aprendices vivían en casa de su maestro y ayudaban con los quehaceres. Esta estadía les daba la posibilidad de observar el proceso de adivinación, escuchar al maestro y acompañarlo en todos los rituales (18). Los aprendices eran ubicados en una fila para esperar su turno y uno por uno repetir los versos del Odú hasta completar la recitación sin ningún error o cambiar ninguna palabra. Para los yorubas la exactitud de las palabras en un poema ritual es fundamental. Es extremadamente sacrílego para alguien adicionar u omitir una palabra del corpus. Este aspecto es fundamental al discutir el tema de la memoria en esta cultura. “It is considered extremely sacrilegious for anybody to add or subtract anything from the corpus. The eṣe must always be learnt in the very form in which it has been preserved and disseminated from ancient times” (20).

La parafernalia de Ifá está compuesta por cinco instrumentos: El *òpòn* o bandeja especial para adivinación; el *Íyẹ̀rò̀sùn*, es el polvo amarillo que se usa para hacer las marcas en la bandeja de adivinación; el *Ikín* o dieciséis nueces sagradas; el *Ọ̀pẹ̀lẹ̀* o cadena de adivinación; el *Íbó* es una selección de objetos como caracolas, dientes de animales, huesos, piezas de cerámica quebrada, semillas que se usan para seleccionar rápidamente la historia que probablemente puede corresponder al problema del cliente; y el *Íròkẹ̀* o *Íròfá*, una especie de mazo tallado que sirve para invocar al espíritu de Ifá durante el proceso de adivinación (W. Abimbola, Ifa: An exposition 10-12).

El más importante y antiguo de los métodos de adivinación es el *Ikín* o las dieciséis nueces de palma sagradas. Son el símbolo de Ifá como Dios de la adivinación. Las nueces se mantienen guardadas en un recipiente especial y solo son sacadas de éste cuando el sacerdote de Ifá hace sus sacrificios regulares a su dios o para el proceso de adivinación. Para obtener la firma del Odú o la combinación de signos que determinan el Odú del cliente el sacerdote de Ifá pone las nueces en una mano y trata de agarrarlas todas al tiempo con la otra. En este intento pueden quedar nueces restantes en la mano. De esta manera, si queda una nuez, el sacerdote hará dos marcas en la tabla de adivinación y para dos nueces le corresponderá una marca. Si por el contrario no queda ninguna o más de dos nueces, el sacerdote no registra ninguna marca. Este proceso se repite hasta que la firma de Odú esté completa.

For the purposes of divination, the priest of Ifá puts the sixteen palm-nuts in one of his hands and tries to take all of them out at once with the other hand. If one palm-nut is left in his hand, he makes two marks in the yellow powder of divination but if two palm-nuts are left in his hand, he makes one mark. If none of the palm-nut is left, or if more than two palm-nuts are left, he makes no marks at all. This process is repeated until an Odú signature is obtained (11).

El *Ọpẹlẹ* o cadena sagrada es el instrumento más usado para el proceso de adivinación. Como se ha dicho anteriormente, el Babalao reserva el *Ikín* para él y los miembros de su familia dejando el *Ọpẹlẹ* para los clientes. Se dice que es un instrumento menor que el *Íkin* pues las nueces son más confiables en preguntas importantes. El *Ọpẹlẹ* puede medir alrededor de 50 pulgadas. Está hecho de cuero, cuerdas de algodón o cobre. Tiene forma de diapasón y a cada lado lleva 4 medias vainas de la semilla del *Ọpẹlẹ*. Generalmente se decora en los extremos con cuentas de colores, caracolas o pequeños objetos tallados. El proceso de adivinación es mucho

más sencillo que el realizado con el Ikín. El Babalao arroja la cadena y al caer las partes cóncavas y convexas de las vainas muestran la firma del Odú.

Alternatively, [to the Ikín process] one of the 256 derivative figures can be obtained by a single cast of the divining chain, with heads and tails instead of odds and evens. The chain is held in the middle so that four half seed shells fall in a line on each side. Each half shell may fall either heads or tails; i.e. it may fall with its concave inner surface upward, which is equivalent to a single mark, or with this surface downward, equivalent to a double mark on the tray. (Bascom, Ifa Divination 3)

Firmas, Odú y Eṣe Ifá

El Odú, la firma de Odú y el *eṣe de Ifá* son diferentes elementos del Corpus de Ifá. Sin embargo, en muchos casos son mencionados todos por sacerdotes de Ifá como Odú indistintamente, lo que se puede prestar para confusiones en el estudio y análisis del corpus. La firma o figura del Odú es la combinación resultante de lanzar el *Ikín* ocho veces y registrar con una, dos líneas o nada, el resultado de cada lanzamiento. Estas marcas resultantes se organizan en dos columnas paralelas de cuatro marcas cada una. El patrón final corresponderá a uno de los 256 Odú. Estas figuras o combinaciones se conocen también como caminos de Ifá. Cada firma tiene un nombre que lo identifica como Odú. Existen dos categorías de Odú: *Ojú Odú* u Odú mayores que son dieciséis y *Omo Odú* u Odú menores que suman 240. Los nombres de los dieciséis Odú mayores sirven como combinación para identificar los Odú subordinados. Cada Odú está subdividido en capítulos llamados *eṣe de Ifá*. Cada Odú tiene su propio carácter y de forma general se puede indicar una función binaria, mientras uno puede significar bondad o lo

positivo, el otro puede indicar maldad. El Odú también se reconoce como una divinidad y se conecta simbólicamente con otros elementos de la naturaleza y la personalidad del ser humano.

Ifá como Corpus Literario

Estructura del Eṣe de Ifá

El *Eṣe-Ifá*, traduce literalmente *pie de Ifá* e idiomáticamente como *estrofa de Ifá*. Sus historias, predicciones y sacrificios conforman el volumen principal en el corpus literario de Ifá. Así pues, es la parte central del sistema de adivinación, puesto que, las predicciones y pronunciamientos del babalao están basadas estrictamente en este contenido. La forma del eṣe de Ifá es eminentemente poética. Estos poemas pueden variar en extensión de cuatro versos hasta seiscientos. Pueden ser analizados como poemas por sus recursos estilísticos y aportar claridad a este análisis de acuerdo con sus temas (W. Abimbola, *Ifa: An exposition* 31).

It is the long poems of Ifá greatly treasured by Ifá priests that are referred to as Ifá *Ŋlálá* [...] Eṣe Ifá deals with all subjects. It deals with history, geography, religion, music and philosophy. The Eṣe Ifá may be a simple story about a man going on a journey and asking for advice on how to make the journey successful. It may be a highly philosophical story showing the merits and demerits of monogamy. It may deal with the foundation of a particular town. There is certainly no limit to the subject matter which the eṣe Ifá may deal with (32).

En cuanto a la estructura del *eṣe de Ifá* se tomarán los estudios de Bascom y W. Abimbola como las investigaciones principales, no sin mencionar los aportes de Idowu y Abosedo Emanuel. Bascom analiza los versos de adivinación y aunque aclara que la estructura puede variar de un poema a otro, presenta tres partes fundamentales en cada uno: 1. Un enunciado inicial como un caso mitológico que sirve como precedente, esta parte generalmente

contiene nombres de adivinadores anteriores o dioses como el de la medicina que siguieron el proceso de adivinación antes. Este caso mitológico sirve como precedente para el cliente quien puede sentirse relacionado con el problema de la divinidad y posteriormente con su solución. 2. Una resolución o resultado de este caso mitológico, esta segunda parte explica lo que sucede al personaje mitológico como resultado de haber realizado o no el sacrificio. El objetivo principal de esta parte es explicar lo que sucede en la primera sección que puede en muchos casos ser confusa u oscura, y 3. La aplicación al problema del cliente. La tercera parte es un enunciado hecho directamente para el cliente, dependiendo de la predicción también puede contener las explicaciones del sacrificio (Bascom, *Ifá Divination* 122).

Abimbola presenta la estructura del *ẹ̀ṣẹ̀* de Ifá como un compendio de ocho partes fundamentales que la mayoría de los Odú poseen. Estas ocho partes diferencian el *ẹ̀ṣẹ̀* de Ifá de otras formas de literatura oral yoruba.

The first part states the names(s) of the Ifá priest(s) involved in a past divination. The second part states the name(s) of the client(s) for whom the divination was performed. The third part states the reason for the divination while the fourth part contains the instructions of the Ifá priest to the client(s) after the divination. The fifth part then tells whether or not the client complied with the instructions. The sixth part narrates what happened to the client(s) after he carried out or refused to carry out the instructions. The seventh contains the reactions of the client(s) to the joy or sorrow that resulted from the process of divination while the eighth part draws a fitting moral from the study as a whole. [...] In some *ẹ̀ṣẹ̀* Ifá, there is a repetition of either parts I-VII or parts I-IV before the Ifá priest returns to the eight part. (W. Abimbola, *Ifa: An exposition* 43)

Luego de obtener la firma y determinar el Odú, el babalao recita el *ęşę* de Ifá o versos de adivinación. La primera parte como menciona Abimbola comprende una lista de nombres de sacerdotes de Ifá que han estado envueltos en adivinaciones pasadas que hacen referencia al mismo *ęşę*. Los nombres están divididos en tres categorías: nombres de humanos o apodos, nombres de animales y nombres de plantas. La segunda parte también contiene nombres, estos son los nombres de clientes anteriores a quienes les ha salido el mismo *ęşę*. Los nombres son presentados después de las frases ‘*A díá fún...*’ o ‘*Ló díá fun...*’ que significa ‘La adivinación de Ifá fue realizada para...’ o ‘fue la persona quien realizó la adivinación de Ifá...’ Con estas frases es posible identificar en otros contextos que el contenido hace parte del corpus de Ifá. Con los nombres también se pueden añadir una descripción corta de estas personas, mencionando el lugar de procedencia del cliente o su descripción física o su nombre de alabanza (*oríkí*). La tercera parte contiene las razones por las cuales se realiza la adivinación. Dentro de estas razones se encuentran frecuentemente, enfermedades, miedo a la muerte, enemigos, falta de cónyuge, o falta de dinero. La cuarta parte contiene los pronunciamientos del sacerdote de Ifá después de realizar la adivinación. Parte importante de este pronunciamiento consiste en la explicación del sacrificio que el cliente debe realizar dependiendo de su problema o necesidad. La quinta parte, se relaciona directamente con el sacrificio. Se menciona si el cliente realizó el sacrificio o se negó a seguir las instrucciones de la cuarta parte. En la sexta parte, se dice lo que le sucedió al cliente después de realizar el sacrificio o de rehusarse a cumplirlo. En esta parte aparece usualmente mencionado *Ésú* como un agente de disciplina, una especie de policía, quien castiga al cliente por rehusarse a realizar el sacrificio. En algunos casos cuando el sacrificio es aceptado la cuarta, quinta y sexta parte pueden estar combinadas en un mismo enunciado. La séptima parte contiene las reacciones del cliente ante los resultados de la adivinación. Los versos pueden hacer referencia al cliente bailando o regocijado para mostrar su alegría al recibir lo pedido o por el

contrario, pueden mostrar su arrepentimiento al rechazar el sacrificio y recibir los castigos de Éśú. Al final de la séptima parte, el sacerdote puede repetir las partes I-VII o partes I-IV o puede, de igual forma, saltar a la octava parte sin repetir. La repetición es, sin embargo, muy común. La octava, última parte, expresa la moraleja de la historia. Puede tomar formas diferentes como enfatizar sobre la importancia del sacrificio, la obediencia del cliente para que se cumplan sus deseos o repetir el tema central de la historia para mostrar que el cliente obediente consigue lo que pide (W. Abimbola, *Ifa: An exposition* 43-57).

Abimbola Ejemplo de las ocho partes del ẹṣẹ de Ifá:

- Part I: Ifá nlánlá là á fí í gba'Fá nlánlá.
 Òògùn nlánlá là á fí í gb'òògùn nlánlá.
 Egbàá seere là á fí í tán'ràn seere;
 Ígbà t'á à rí seere mó,
 Òrán kín la á f'ẹgbàá tán.
- Part II: A díá fún Olókun.
- Part III: Níjọ tí ẹri gbogbo mbá Olókun sòtá.
- Part IV: Wón ní ó káakí Molẹ,
 Ò járe,
 Ebo ní ó se.
- Part V: Ígbá t'ó rúbo tán,
- Part VI: Ni Éśù bá gbá gbogbo ẹnu ẹri pò,
 Ó taarii won s'ilé Olókun.
- Part VII: Ijọ ní njọ,
 Ayò ní nyò;
 Ò nyin áwon awoo rẹ,

Awon awoo ɾẹ́ n̄yin ‘Fa.

Ò ya ɾenu kótó,

Orin awo ló bó sí i ɾenu.

Repetition of

Part I –IV: Ò ní:

Ifá n̄lánílá là á fí í gba’Fá n̄lánílá.

Òògùn n̄lánílá là á fí í gb’òògùn n̄lánílá.

Egbàá seere là á fí í tán'ràn seere;

Ígbà t’á à rí seere mó,

Òrán kín la á f’egbàá tán.

A díá fún Olókun.

Níjọ tí ɾeri gbogbo mbá Olókun sòtá.

Part VIII: Olókun má lágba o o ó,

Olókun má lágba.

ɾeri gbogbo, ɾ f’àgbà f’Olókun ó,

Oloku má lágba 82.

Part I: A great poem of Ifá

Is usually exchanged for another great poem of Ifá;

An important herbal prescription

Is usually exchange for another important one;

A gift of two thousand cowries

Is usually given in appreciation of a good deed.

Part II: Ifá divination was performed for Olókun

- Part III: On the day all bodies of water
Bore enmity towards Olókun.
- Part IV: He was asked to take care of Mole,
He was told that he would do well
To perform a sacrifice.
- Part V: After he had performed the prescribed sacrifice,
- Part VI: Èsù put the mouths of all bodies of water together
And pushed them towards the home of Olókun.
- Part VII: He started to dance,
He started to rejoice.
He started to praise his Ifá priest
While his Ifá priests praised Ifá.
He opened his mouth,
He uttered forth the song of Ifá.

Repetition of

- Part I-IV: He said:
A great poem of Ifá
Is usually exchanged for another great poem of Ifá;
An important herbal prescription
Is usually exchange for another important one;
A gift of two thousand cowries
Is usually given in appreciation of a good deed.
Ifá divination was performed for Olókun

On the day all bodies of water
Bore enmity towards Olókun.
He was asked to take care of Mole,
He was told that he would do well
To perform a sacrifice

Part VIII: Olókun is your superior.
Olókun is your superior.
All bodies of water,
Give pride of place to Olókun.
Olókun is your superior. (58-60)

De igual forma, Abosedé Emanuel explica sus seis partes propuestas para el análisis de *ẹ̀sẹ* de Ifá de la siguiente manera:

PARTE A: En prosa. Ofrece un diagnóstico y el remedio para los problemas del cliente que necesita la consulta.

PARTE B: En poesía. Cita los precedentes míticos de los problemas del cliente.

PARTE C: Retoma la narrativa en prosa con una historia mítica que busca validar la opinión expresada en la parte A.

PARTE D: Nuevamente en poesía. Mientras vuelve a exponer el problema del cliente se asegura de dar una solución positiva al problema.

PARTE E: Es una canción de celebración.

PARTE F: Nuevamente en prosa. Asegura al cliente la resolución positiva de su problema (Emanuel 110).

Los elementos mencionados por los anteriores autores pueden verse reflejados también en la estructura que presenta Arango en *Charla de Ifá*. La estructura de Arango se ha analizado

utilizando el formato que el mismo autor aplica para presentar los Odú. Esta estructura está basada en el formato escrito y no en la muestra oral como los autores anteriores.

El Nombre. El nombre del Odú aparece en la parte superior izquierda del texto, en mayúsculas y subrayado.

La Firma. Los números y combinaciones de Ifá se realizan mediante líneas y círculos. Estas combinaciones aparecen en la mitad de la hoja en la parte superior.

Epígrafe. Esta cita o resumen da cuenta del significado del Odú y anticipa la problemática que representa, en algunos casos puede aparecer en forma de proverbio. Está ubicado en la parte superior derecha.

Rezos: Se puede considerar como la parte fundamental, la cual contiene los poemas en una transcripción de lo que el texto menciona como lengua yoruba. “Esta página de rezo está escrita en yoruba en su mayor parte, para los que tengan gramática o diccionario pueden traducirlo y saber lo que rezan” (Arango 7). Los fragmentos en yoruba están organizados en párrafos pequeños algunos de ellos con acotaciones en español. Podría pensarse el epígrafe como la primera parte que menciona Bascom.

Charla de Ifá. DICE IFA: Es la exegesis del rezo. Las predicciones aplicadas al cliente. En algunas de ellas se establecen las diferentes interpretaciones dependiendo de género, edad, estado civil, etc.

El Erbo. Son los sacrificios o recomendaciones que debe seguir el cliente para evitar las predicciones. En muchos casos una traición, un mal negocio o incluso la muerte.

La historia. Las historias son la fuente principal de la Charla de Ifá. Las historias contienen las situaciones y el Babalao debe tener la sabiduría suficiente para conectar la historia apropiada para el cliente. Estas historias pueden estar relacionadas entre sí. En algunos casos es difícil establecer esta conexión y en algunos otros aparece como evidente. Es preciso aclarar que

también hacen parte de esta estructura los refranes y rezos a los orishas que aparecen al final o como intermedio entre algunos rezos.

En el texto compilado por Arango los Odú registrados siguen la estructura mencionada anteriormente. Este texto, aunque intenta suplir la ausencia de un manual de la religión, deja ver las diferencias entre la tradición cubana y la seguida en países africanos. Para enfatizar en este último aspecto se puede mencionar las partes en yoruba que aparecen los Odú, de muy poca presencia y limitada extensión. Un análisis lingüístico de estas muestras determina que la lengua en la que está escrito no puede considerarse yoruba como afirma Arango. Como textos registrados desde la tradición oral es posible que se intentara replicar la pronunciación de las palabras yoruba en el texto escrito. Es necesario mencionar que el yoruba es una lengua considerablemente compleja en cuanto a su función tonal y aunque se puede encontrar cierta similitud en algunas palabras, no puede ser traducido como yoruba. Las historias, sin embargo, por ser un elemento más libre y flexible para la transmisión en la preparación del Babalao y en el proceso de adivinación, como se explicará más adelante, pueden tomarse como referente más seguro en este análisis.

Èşè de Ifá como poema

Uno de los grandes aportes de Wande Abimbola con su libro *Ifá: An Exposition of Ifá Literary Corpus* (1969) es sin duda la presentación del èşè de Ifá como poético. Luego de proponer y analizar las ocho partes del èşè de Ifá, demuestra basándose en el lenguaje y estilo del èşè de Ifá que éstos son en esencia poemas. Los versos, el ritmo y las figuras estilísticas que analiza sirven para apoyar esta afirmación. Bascom advierte que solo después de escucharlos en grabaciones pudo reconocer su carácter poético, “The major difference is that Abimbola presents

the verses as poetic, a fact that I did not recognize until 1950-51 when I had access to a tape recorder” (Bascom, Abimbola: Ifá 703).

Dentro de las características estilísticas del ẹ̀ṣẹ̀ de Ifá se encuentran el juego de palabras, el juego de palabras tonal, la onomatopeya, las repeticiones, la personificación, algunas figuras literarias y vocabulario especial relacionado con la adivinación, el sacrificio y con la presencia de Ẹ̀sú.

El juego de palabras es quizá el más importante de las figuras estilísticas. Consiste en dos partes, el juego de palabras como tal y un juego de palabras tonal. Generalmente, el juego de palabras se realiza con el nombre del Odú, aunque no se limita únicamente a éste. El juego de palabras se presenta utilizando una o dos sílabas del nombre del Odú y creando una nueva palabra con o sin significado. De igual forma, se puede utilizar una palabra similar al nombre o a parte del nombre. En algunas ocasiones incluso envuelve cambios tonales. No obstante, el juego de palabras tonal no combina sílabas por el contrario utiliza palabras con la misma forma fonética cuyo significado es dado por el patrón tonal al que pertenece, así que, la mayoría de palabras en esta clase no tiene significado por sí solas. Abimbola analiza doce patrones tonales para el juego de palabras en el ẹ̀ṣẹ̀ de Ifá:

The name of the Odú is Ọ̀dí Méjì, the syllable employed for the word-play is dí.

i. Ọ̀dí kí í jẹ̀ àdí,

Awoo won n’ílẹ̀ Olófin.

Ọ̀dí does not eat palm-kernel oil,

Their Ifá priest in the household of Olófin. (W. Abimbola, "Ifá: An exposition"

74)

La siguiente figura estilística es la onomatopeya o la representación escrita de sonidos dentro del ẹ̀ṣẹ̀ de Ifá. Se utiliza la onomatopeya para representar los sonidos característicos de

animales u objetos consiguiendo enriquecer el ritmo del poema. Algunas onomatopeyas presentes en el ẹ̀ṣẹ̀ de Ifá son: El sonido de objetos al romperse; el sonido de objetos duros al chocarse; la imitación del sonido de animales; los sonidos de diferentes objetos al caer al suelo; el sonido de instrumentos musicales, y el sonido de herramientas utilizadas en el trabajo.

En cuanto a las repeticiones, éstas son utilizadas para enfatizar y para crear un balance tonal. Se utilizan además para desarrollar el argumento en poemas largos. Los dos casos de repeticiones más importantes en el ẹ̀ṣẹ̀ de Ifá son: la repetición de parte de la estructura del ẹ̀ṣẹ̀ y la repetición de líneas o parte de líneas. Como se mencionó anteriormente dentro de la estructura del ẹ̀ṣẹ̀ de Ifá pueden repetirse algunas de sus partes, generalmente, partes I-VII , partes I-IV o incluso partes I-III antes de recitar la parte final VIII. Sin embargo, la repetición más frecuente es la repetición de líneas. Se presentan repeticiones de líneas completas o partes de una línea. Estas repeticiones se ubican en el inicio, mitad y fin de una línea.

La siguiente figura estilística que se puede apreciar en el ẹ̀ṣẹ̀ de Ifá es la personificación. Como se ha dicho antes parte fundamental de la estructura del ẹ̀ṣẹ̀ es la historia que se cuenta. En estas historias generalmente aparecen animales, aves, insectos, árboles, todos elementos de la naturaleza que hablan y se comportan como humanos. Las historias son contadas como si se trataran de humanos. Estos elementos también pueden incluir partes del cuerpo; en esencia, la personificación le permite al sacerdote de Ifá contar cualquier historia dentro del contexto de Ifá sin cambiar su lenguaje o emociones.

Dentro de las figuras literarias que se presentan en el ẹ̀ṣẹ̀ de Ifá se encuentran el símil, la metáfora y la hipérbole. Estos elementos contribuyen haciendo las descripciones más reales e imaginativas y enfatizan una condición dentro de la historia. Algunos ejemplos:

Símil

iii. A díá fún Òrúnmilà

Ifá ó ràtá b'omo ẹ
Bí igún Ígẹmó
Ifá divination was performed for Òrúnmìlà
Who would shield his children
Like the vulture of Ígẹmó

Metáfora

- i. Íṣẹ àpón ò lórí,
T'alábiamo ló san díẹ.
The poverty of a bachelor has no head
But that of a parent is slightly better.

Hipérbole

- ii. Ó mú'lé pontí,
Óm'óna rokà,
Ó fi gbogbo agbada dín'ran.
He filled the house with drink.
He filled the street with food.
He used all pots to fry meat. (108-109)

Finalmente, existe el uso de vocabulario especial como un recurso importante. Cada ẹṣẹ de Ifá contiene palabras cuyo significado es posible entender solo por los iniciados en el culto. La mayoría de estas palabras son arcaísmos que han logrado sobrevivir gracias a la metodología de aprendizaje de Ifá. Algunas otras palabras pueden ser de uso cotidiano que dentro del ẹṣẹ de

Ifá pueden ser usadas bajo reglas o contracciones desconocidas. Estas palabras están relacionadas con la adivinación, los sacrificios, así como con Ésú y Ajogun.

De la tradición oral de Ifá al escritor moderno

Analizar el proceso de transición o transposición de elementos de la tradición literaria oral hasta la tradición literaria escrita, lleva a considerar la memoria como mecanismo y fuente principal. En el tema de la oralitura, literatura de tradición oral, Jan Vansina afirma que la tradición oral es una fuente histórica y de conocimiento de una naturaleza especial. Esa naturaleza característica deriva de su condición de fuente no escrita, la cual descansa sobre las formas de transmisión oral, y cuya preservación depende de los poderes de la memoria de las generaciones sucesivas de seres humanos. Vansina confirma que la tradición oral es una fuente confiable para conocer la historia de los pueblos sin escritura. En el caso específico de este estudio, el Oráculo de Ifá se inscribe en esta clasificación no solo como fuente histórica sino como fuente cultural, estética, filosófica y moral. Las formas del Oráculo permiten mencionarlo como un texto de tradición oral, de una naturaleza compleja, compuesto incluso por capítulos de un orden lógico.

Walter Ong en su libro *Oralidad y Escritura* (1982) señala un grupo de características propias de los textos de tradición oral que pueden encontrarse relacionados con textos de la tradición escrita, dejando las huellas de su relación con el pensamiento oral. La característica más relacionada con la memoria es mencionada por Ong como la Redundancia o Repetición (Ong 46-47). En los textos de oralitura es posible observar la repetición de sustantivos o sentencias constantemente. Las repeticiones se pueden observar dentro del ẹ̀ṣẹ̀ de Ifá como partes complementarias en poemas largos y aparecen, además, como elemento común en los textos de Arango, por ejemplo. Como lo explica Abimbola, las repeticiones hacen parte de los ẹ̀ṣẹ̀ en

diferentes niveles, bien sea como partes completas de su estructura, como líneas en los versos o palabras dentro de los poemas. La repetición es uno de los contrastes fundamentales con textos escritos puesto que el lenguaje escrito trata de evitar las redundancias utilizando diferentes estrategias discursivas de manera que el texto sea mucho más dinámico. En el discurso oral es preciso repetir para mantener el hilo de la narración y conectar la historia.

Ong explica que las culturas orales deben repetir sus conocimientos con el único objetivo de no perderlos y mantenerlos en la memoria. Este ejercicio de transmisión de generación en generación también hace este pensamiento conservador y tradicionalista (46). Al analizar la estructura del ɛsɛ, Abimbola explica que ciertas partes en el ɛsɛ no se cambian, como por ejemplo, la primera parte que se refiere a los nombres. En las partes que contienen las historias, por el contrario, en donde el babalao tiene más libertad puesto que aunque necesita saber el contenido y mensaje de la historia, no es necesario recitar la prosa a perfección como si es esperado en los versos. Se considera como sacrílego la falta de precisión en la repetición de los poemas.

Una vez creada una composición puede ser memorizada y se supone que permanecerá intacta de recitación en recitación. Lo cierto es que su estructura sintáctica podrá variar a través del tiempo. La poesía debe ser memorizada, si se quiere reproducir con exactitud. Podrían ocurrir variaciones cuando una o varias palabras son reemplazadas siempre y cuando se respete la métrica y la rima del poema. “The difference between epic and poetry is that in the former the exact wording does not matter and improvisation is encouraged, and that the latter is memorized” (Vansina 15). La tradición oral es un método sustancial para recuperar la historia y la memoria como lo propone Vansina en su libro *Oral Tradition as History* (1985). Las tradiciones orales son documentos del presente, porque hablan del presente y aun así, contienen también mensajes del pasado, de esta forma son expresiones del pasado al mismo tiempo (xii).

Cuando un individuo se aleja del grupo su memoria empieza a debilitarse. Las memorias individualizadas y absolutizadas se alejan de la continuidad de la tradición y comienzan a comportarse como una clase de religión privada (Urbaniak 1). Las implicaciones de la trata de esclavos pueden verse bien reflejadas en el fenómeno religioso ocurrido en el Caribe. Si solo es posible recordar de forma colectiva, entonces, durante la Diáspora los esclavos debieron recordar junto a miembros de comunidades diversas, intercambiando su experiencia religiosa, protegiendo y mezclando sus saberes. “One never remembers alone; to remember, we always need others. We are not original owners of our memories, which does not necessarily mean that we are not an authentic subject of the attribution of memories” (3).

La memoria, es entonces, el presente del pasado. La memoria debe ser entendida de forma amplia y dinámica como el proceso por el cual el pasado persiste en el presente. La religión y en este caso Ifá debe ser visto como una cadena de memoria, que es una forma de memoria colectiva y de imaginación basada en lo sagrado de la tradición. En este sentido la religión puede concebirse como memoria que produce significados colectivos.

La “lectura” del Oráculo de Ifá vista como memoria y como evento, es decir, el ritual de interpretación de los símbolos del *Ikin o el Opele*, supone procesos mentales de codificación y decodificación propios de la lectura y la escritura. Esta lectura del Oráculo contiene una serie de etapas que hacen parte del ritual y cuyo evento principal es la recitación y posterior interpretación del *ęę*. En este momento efímero, por demás, se concretiza la historia y el devenir de esta tradición. El pasado, presente y futuro se condensan en ese instante para rescatar de la memoria la información que Ifá quiere transmitir al cliente.

El discurso del babalao y el texto literario deben ser vistos como una cadena de significados, los cuales pueden ser entendidos a través de un proceso de interpretación gobernado

por Éśú, que es siempre abierto y repetitivo. El texto debe ser leído de ambas formas literal como el babalao lee el *Odú* y figurativa como es interpretado para el cliente.

La tradición oral ha sido el eje principal de muchas comunidades en el mantenimiento de la cultura, el reconocimiento de la historia y el traspaso de conocimiento a otras generaciones. Nos referimos a Ifá como un Corpus filosófico que tiene una manifestación literaria pero no está hecho o pensado como literatura desde el paradigma occidental; posee una parte literaria que le permite tener una continuidad a esta tradición filosófica. Desde el contexto de Ifá y su función como mecanismo de transmisión de la historia y el pensamiento yoruba, es posible pensar en los Odú como un proyecto de oralitura o un híbrido entre la tradición oral y la tradición literaria, puesto que funcionan de manera efímera en la memoria, pero se concretizan cuando se recrean durante el proceso adivinatorio y luego, son transcritos en las libretas de Ifá. Este proceso se conecta directamente con la influencia filológica de los Odú en escritores contemporáneos. Esta tradición de lectura e interpretación del Oráculo de Ifá conlleva múltiples y complejos procesos en algunos niveles similares a los de un escritor moderno en su proceso creativo.

Comparar estos dos procesos implica la comparación de dos mundos diferentes. Por una parte, escritores como García Márquez, Carpentier o Montero están inscritos en una tradición literaria moderna que se rige por las leyes de esa modernidad. El babalao, en cambio, no define su tradición de acuerdo con estos parámetros de modernidad o de forma similar al ego del escritor moderno. De esta manera es un ejercicio que implica comparar proyectos filológicos que obedecen a lógicas totalmente diferentes. El espectador o el público de estos escritores contemporáneos son individuos modernos o lectores modernos. Los espectadores o público del babalao es el cliente o los pertenecientes a esa religión. Así, el conocimiento funciona de manera totalmente diferente. El conocimiento de Ifá solo puede validarse dentro del contexto filosófico y

espiritual de la religión yoruba. El conocimiento propuesto desde una novela cumple una función lúdica.

Desde el punto de vista conceptual hay dos paradigmas que entran en conflicto al tratar de contrastar estos dos arquetipos. Por una parte, el paradigma occidental, europeo del escritor, el cual está sumido en su condición de hombre moderno y solo puede ser entendido desde esta modernidad. En el otro extremo, se encuentra el babalao quien no puede ser tomado como escritor. Su función, si bien implica procesos similares a los del escritor moderno no es equiparable a su condición.

Hay varios momentos importantes en la lectura del Odú que tienen que ver directamente con procesos de creatividad que comparten el babalao y el escritor contemporáneo. Primero, la identificación del Odú en las formas de las nueces, la recitación o lectura del Odú, y luego, la escogencia del patakí más relevante para el cliente y su posterior interpretación. Tanto el cliente como el lector hacen parte también de este proceso y lo complementan. En el proceso creativo del escritor, la historia nace con la re-interpretación de una anécdota. Una situación real o imaginaria que vista desde su forma más simple no contiene la significación necesaria para ser un cuento o una novela, en otras palabras, para ser literatura. La anécdota es la capa más superficial y el escritor está llamado en su proceso creativo a ir hasta los niveles más profundos de significación para crear un universo que sea multisignificativo, en una combinación de experiencia, historia, cultura y devenir. Un escritor transpola determinado conocimiento desde su fuente primaria hasta un público general después de pasar por un proceso de transformación creativa. Así esos niveles se interconectan y es el lector quien revive y complementa los procesos de codificación y decodificación.

En la lectura de Ifá las palabras del babalao no deben tomarse como una indicación directa o inmediata del destino, de igual forma, las palabras de la obra tomadas en su forma

literal llevan a la anécdota, para conseguir un entendimiento de la cosmovisión de la obra debe ser comparadas con otros sistemas culturales de lenguaje que ayuden a despejar las capas más superficiales de significado. La interpretación del Odú, como de la obra, debe de alguna forma, ser producida con relación a otros componentes significativos del texto cultural yoruba.

Teniendo en cuenta la relación entre el babalao y el escritor moderno, se puede interrogar cómo conceptos filosóficos propios de la tradición yoruba, y que hasta finales del siglo XIX e inicios del siglo XX estaban prohibidos para todo aquel que no estuviese iniciado en este conocimiento, entran a formar parte de la tradición popular hasta llegar a la literatura. Como proceso, es necesario considerar que la cultura popular y su imaginario hacen parte de la cultura moderna, así que es normal que estos proyectos filosóficos africanos salieran del contexto específico religioso hasta la tradición popular; es decir, hasta espacios públicos, puesto que la religión nació de un proyecto social moderno, el de la Plantación. Los clientes que visitan al babalao pertenecen también a una sociedad moderna, en donde hay espacios de transculturación, un lugar donde esta persona común y corriente traduce a su vida moderna y contemporánea, aspectos morales, filosóficos e históricos puramente africanos. En otras palabras, la vida moderna se impone y este conocimiento sale del espacio privado y termina por filtrarse en la sociedad.

El espacio también permite que el conocimiento se mantenga dentro de los parámetros de la religión. Sin embargo, la ruptura del espacio privado, de la casa santuario del babalao o del lugar de origen de un individuo, el conocimiento sagrado y secreto, se convierte en tradición popular. Un patakí se convierte en un cuento popular, en una herramienta que le permite al individuo reconectarse, funciona más como una metáfora que como un conocimiento concreto en su nuevo espacio.

Este proceso deja claro que hay un nivel de consumo del conocimiento y de la filosofía yoruba dentro del contexto de los practicantes de esa religión, pero no impide que ese conocimiento pase a otros ambientes sociales y así ser reinterpretado a partir de herramientas como las literarias-creativas.

Aunque es evidente que existe una migración conceptual y estética de una tradición filológica que viaja desde la tradición de Ifá hasta la literatura contemporánea y la impacta, las diferencias en estos dos procesos generales son los parámetros en los cuales la interpretación de la historia (el Odú) y la realidad funcionan. El babalao es como un mediador, es quien ajusta los niveles de imaginación. En una lectura del Odú los niveles de abstracción pueden ser tan superiores que impiden el entendimiento del cliente. Éste puede dejarse llevar en diferentes direcciones hasta que el babalao lo reduce a un problema concreto de la vida familiar, problemas matrimoniales o problemas del cuerpo, específicamente. Con el escritor el elemento de la imaginación y su habilidad para interpretar y re-interpretar la realidad para el lector lo pone en una posición, guardando las distancias, similar a la del babalao.

Filosofías complementarias en el proyecto filosófico africano

El proyecto colonizador europeo se encargó de reescribir la historia del pensamiento africano y americano instalando la filosofía grecorromana como la única fuente de pensamiento. Así la referencia directa a la palabra filosofía es Grecia y los nombres de los primeros filósofos: Sócrates, Platón o Aristóteles. La idea de que en África y en América existiese un proyecto filosófico o de pensamiento ha quedado registrado en la historia como nulo. No obstante, la propuesta de una “Filosofía Africana” como la filosofía grecorromana u occidental no solo es una forma equivocada de simplificar o generalizar la gran diversidad de pensamiento y cultura, es también un imposible puesto que solo se puede definir una filosofía africana en la sumatoria

de los proyectos filosóficos individuales de las culturas africanas. No existe una cultura general de África y por tanto, lo más acertado sería referirse a filosofías africanas.

Considerar el área geográfica griega o italiana como cuna del pensamiento occidental y compararlo con el espacio físico africano, del cual Grecia no alcanzaría el 1% de su extensión muestra las desproporciones de intentar una generalización. En otras palabras, toda la tradición europea se ha reducido a la tradición grecorromana que abarca algo como un 5% de este continente, pero con la extensión de África podría hablarse de diferentes tradiciones dentro del mismo territorio.

Existen entonces dos proyectos filosóficos en África que es necesario aclarar, un proyecto filosófico histórico que tiene su fundamento en formas culturales y religiosas africanas, y un proyecto filosófico de africanos entrenados en la tradición occidental como Anton Wilhelm Amo, Mudimbe, Wiredu o Diagne, por mencionar algunos más recientes. En la vida contemporánea somos hereditarios de estas dos corrientes.

Hablar de filosofía africana crea las mismas imposibilidades de hablar de religiones africanas. La extensión de este continente y la multiplicidad de culturas y pueblos presentes no pueden ser simplificados con términos generalizadores. Existe, sin duda, un proyecto filosófico dentro de las formas religiosas africanas que tiene una dimensión histórica como el proyecto filosófico grecorromano en la tradición del pensamiento europeo.

Filosofía de la Diáspora

Filosofía de la Diáspora es la traducción que se ha hecho del término en inglés: *Africana Philosophy*, puesto que la traducción literal implicaría problemas semánticos en español; es enfrentarse a una serie de interrogantes, clasificaciones e incluso, vacíos históricos. Algunos filósofos contemporáneos han optado por una clasificación que pareciera necesaria entre las

filosofías tradicionales africanas y la filosofía africana como disciplina de estudio. Las primeras, emergen del pensamiento de comunidades étnicas y hace parte de su cosmogonía. Estas filosofías tradicionales son en esencia la directriz de su comunidad y los ojos por los que miran al mundo. La segunda, totalmente influenciada por la historia, intenta responder preguntas relacionadas con el pensamiento filosófico desarrollado por los africanos y aquellas generadas por la Diáspora.

Las filosofías tradicionales por ser parte inherente de la cultura han sobrevivido los embates históricos sufridos por el continente africano y aún hoy se puede observar claramente su existencia². En cuanto a *Africana Philosophy* como disciplina debe ser observada antes y después de la masiva trata de esclavos. La comercialización de esclavos, como ya se ha explicado en un capítulo anterior, inició mucho antes de que los barcos españoles llegaran a América por primera vez. Sin embargo, fue la gran demanda de esclavos en las nuevas colonias americanas lo que generó el saqueo masivo de personas y la disrupción de la vida académica de los africanos.

En el área de la historia de la filosofía hay un problema de interpretación. No se puede hablar de que el pensamiento antiguo africano haga parte de la filosofía de la Diáspora puesto que pasaría lo mismo que si se habla de antigua filosofía europea, se debe hablar de antiguos sicilianos, romanos, fenicios, etc. El concepto de antiguo pensamiento africano es una imposición moderna.

La reconstrucción de la vida filosófica de África y los aportes al mundo de las ideas han sido estudiados desde esos dos momentos, el antes y después de la trata trasatlántica. Una

² El concepto Ubuntu o filosofía Ubuntu se reconoce como una regla ética de lealtad, solidaridad y autoconocimiento a través de la comunidad. Es una filosofía tradicional que nace de la comunidad Zulu y Xhosa en Sudáfrica.

pregunta inicial que surge como introducción en esta discusión es ¿Cuál es la idea de África? Aunque ha sido retomada por muchos es Mudimbe quien la discute a profundidad. El autor analiza dos aspectos fundamentales: a. La tematización grecorromana de la otredad y su articulación en conceptos como barbarie y salvajismo y b. El complejo proceso que ha organizado en Europa la idea de África. Éste se centra en la enunciación y descripción de la idea polisémica de África, intenta trascender la continuidad y la idea generalizada de una África exótica, asegurando que la interpretación europea no coincide con la complejidad del continente (Mudimbe, *The Idea of Africa* 211).

Mudimbe propone el estudio de diferentes facetas de la representación de África, como un producto occidental que fue pensado y acordado a través de sistemas de pensamientos conflictivos. Desde la antigua Grecia Siglo V ac, Occidente se representa a sí mismo en contraste con la imagen del “extranjero” o de personas fuera de sus límites culturales e imaginarios. La idea actual de África puede tomarse como una relectura del pasado y como la búsqueda contemporánea de una identidad. Esta idea se presenta a sí misma como una afirmación al proyecto nacido del encuentro entre fuentes diversas e incluso, contradictorias como lo son, la tradición africana, el islam, la colonización y el cristianismo.

En su libro *The Invention of Africa* (1988) plantea una pregunta fundamental: ¿Hasta qué punto se puede hablar de un conocimiento africano y en qué sentido? Uno de los conceptos principales que se utilizan en esta investigación es el de gnosis, refiriéndose a la búsqueda de conocimiento o como un sistema de conocimientos. La gnosis africana como configuración espacial está ubicada entre el discurso de lo primitivo y la tradición, y el modernismo con su ruptura, transformaciones y desafíos.

El propósito principal de este libro es estudiar la gnosis africana desde su visión de discurso científico e ideológico. Esta visión enfrenta dos problemáticas fundamentales: La

primera, la existencia de una tesis de un pensamiento transhistórico, el cual se convierte en un desafío para toda determinación externa incluyendo la histórica. Así pues, se entiende que el pensamiento no tiene historia y solo podría tener una como parte de una historia (Marx y Lévi-Strauss). La segunda, la tesis de la historia como una dinámica de variables (Ortega y Gasset) o como un modelo que combina múltiples niveles de ritmos diacrónicos (Braudel) explícita o implícitamente postula el pensamiento como el factor principal en la evolución de las culturas, entendido como representaciones históricas diferentes (Mudimbe, *The Invention of Africa* 188).

Mudimbe plantea además que la categorización de las sociedades africanas bajo los conceptos de “primitivas” o “salvajes” pone a Occidente como el epítome de la civilización y de las sociedades modernas. Explica cómo la caracterización de las culturas precoloniales nativas africanas como “faltas de historia” es notablemente falsa por lo tanto, hace inadecuada la utilización del término “primitivo” para referirse a éstas. La palabra “primitivo” fue usada originalmente por estudiosos europeos para tipificar sociedades africanas y referirse a esas culturas como un ejemplo contemporáneo de cómo la humanidad habría vivido en los primeros tiempos antes del registro histórico.

Según Mudimbe, hasta ahora los intérpretes occidentales, así como los africanos, han usado categorías de interpretación y sistemas conceptuales que corresponden más al orden epistemológico occidental. Esto se ve reflejado incluso en el análisis más afrocentrista. Las ciencias sociales y la historia del discurso africanista no proporcionan una comprensión real de estudios de visión del mundo africano y sin embargo, es este discurso el que está determinado como verdadero y es el que “los mundos africanos” utilizan para leer su realidad cultural y a sí mismos. No obstante, el mismo Mudimbe se basa en la teoría de Eco para fundamentar su arqueología de la gnosis africana.

La Diáspora genera una serie de interrogantes que no habrían tenido lugar en las sociedades africanas antes de la trata transatlántica: preguntas filosóficas que aparecen con el surgimiento del concepto “africanos” y luego, con el trato recibido por los amos blancos en la Diáspora. Esta nueva filosofía se desarrolla a través de preguntas teóricas planteadas por el compromiso crítico con las ideas de la cultura africana y sus formas híbridas, mezcladas y creolizadas.

La *Africana Philosophy* o Filosofía de la Diáspora es un área de investigación filosófica que se encarga de los problemas enfrentados y planteados por la Diáspora africana. Este enfoque se centra en la filosofía antropológica. Se basa en hechos históricos de racismo y colonialismo en la era moderna. Los problemas que surgieron en estas circunstancias históricas pasan a primer plano en la Filosofía Africana. a. El problema de la relación de categorías: negro, africano, razón. b. Las discusiones sobre la originalidad del discurso afro-Diáspora o la imitación y c. Las dinámicas de la meta filosofía africana. Algunos filósofos piensan que las preguntas fundamentales de la filosofía africana son prolegómenos. Son las preguntas primeras.

Gordon y otros consideran la metafilosofía africana como una filosofía viviente. Ya que muchos practicantes tienen la voluntad de pensar más allá de las formas filosóficas, esto se le ha llamado ciencias post-europeas o filosofía post-europea. La filosofía de la Diáspora se ocupa además de preocupaciones modernas como: La raza, el racismo, colonialismo, problemas de identidad y transformación social, el ser humano y sociedad, de la consciencia e intersubjetividad, sobre la libertad y servidumbre, sobre la ética y la política.

Los siglos XIII y XIV fueron el período de mayor producción de trabajos sobre el pensamiento africano. Los temas recurrentes de estos trabajos se fundamentaban inicialmente en la antropología filosófica, en la batalla intelectual contra el racismo y el colonialismo, asimismo, el problema de la modernización y el significado de la civilización en la teorización de la

realidad humana, la importancia de la libertad (la distinción entre freedom y liberation) como un elemento de reflexión filosófica, preguntas sobre la clasificación de la identidad y el planteamiento del dualismo entre superioridad e inferioridad en el estudio del ser humano, el peso de la historia en la formación de la identidad y la importancia de las reflexiones metafísicas en método y del pensamiento en sí mismo como las más destacadas (Gordon 63).

Tres pensadores importantes delimitan el pensamiento africano de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX: Anna Julia Cooper, W. E. Du Bois y Frantz Fanon. Cooper la pensadora más sofisticada en lo que hoy se conoce como pensamiento feminista negro propone la teoría del valor. Esta teoría subraya el valor que tienen los negros si se mide en la inversión que se ha hecho en ellos. Propuso que una comunidad solo puede contribuir cuando se le da el espacio para participar. Sostenía que aquellos que son beneficiados por una ausencia de adversidad son en efecto menos saludables que aquellos que han vivido en la adversidad; esto los hace más fuertes. De esta forma, salud y valor están íntimamente relacionados (69).

Conocido como el Decano de los académicos africanos, W. E. Du Bois delineó los temas más importantes de los estudios africanos y del pensamiento negro en el Nuevo Mundo. En su libro *The Soul of the Black Folk* (1903) Du Bois plantea una pregunta fundamental para la filosofía africana: ¿Cómo se siente ser un problema y, puesto que se dirige a una persona negra, ser negro? La pregunta puede sonar banal, pero para la época significó el planteamiento de un problema ontológico y metodológico.

Cuestionar los sentimientos de los africanos creaba de inmediato una contradicción. Admitir que los negros pudieran sentir constituía un problema metodológico, puesto que generaba la pregunta: cómo se estudia al negro desde un punto de vista ontológico si se le ha negado su humanidad. La pregunta sobre gente-problema establece, entonces, la diferencia entre los buenos y los malos, una división entre mundos y consciencias en sí mismas. Este

cuestionamiento construye la diferencia entre propios (insiders) y extraños (outsiders). El outsider vive una realidad invisible, resultado de su dualidad. El negro se encuentra en una encrucijada pues tiene problemas para reconocerse como negro y a la vez como americano.

La doble consciencia se manifiesta de diferentes formas, especialmente, en el reconocimiento de la versión negativa como la formación psicológica de sí mismo. La imagen propia es entendida enteramente en función de cómo la ven los otros. El negro en sí mismo es una imagen blanca o de cómo lo ven los blancos. De igual forma, la doble consciencia se manifiesta en el doble estándar de la ciudadanía. En una sociedad mayormente blanca el negro es tratado como si no fuera ciudadano. Aparece el conflicto entre la realidad del dominante y la realidad del subalterno.

Fanon por su parte se centra en la discusión entre libertad e independencia (liberty y freedom). Libertad (liberty) entendida como lo que se es capaz de hacer sin limitaciones, esta condición puede compartirse con otros animales, e Independencia (freedom) como lo que el ser humano es capaz de escoger y las responsabilidades que conllevan estas opciones, este tipo de independencia (freedom) puede manifestarse incluso donde hay una limitada libertad (liberty) (83).

Las distinciones entre libertad e independencia son la fuente genealógica de la filosofía de la ciencia humana y la teoría social, así como la distinción propuesta entre la voluntad en general y la voluntad general, que éste mismo plantea, que está ejemplificada en muchos apartes de su pensamiento político.

Filosofía Afrocaribeña

La filosofía afrocaribeña consiste en las meditaciones filosóficas de las preguntas sobre la presencia de africanos en el Caribe y las preguntas modernas sobre la “negritud” o el “ser negro”

presentadas por esa presencia, teniendo en cuenta que el concepto “blackness o negritud”, como Fanón menciona, es una construcción blanca. Con respecto a esta última afirmación, Fanón aclara referirse a la gente que ha sido conocida como negros son descendientes de personas que no tenían ninguna razón para autoproclamarse como tal. Henry describe la filosofía afrocaribeña como un proceso de tres etapas: en la primera etapa, (1630 - 1750) esta filosofía está enraizada en el pensamiento religioso, como el idealismo de las religiones tradicionales africanas, pues la visión que conforma la filosofía tradicional africana es la religión. La segunda etapa, (1750 - 1860) es la llamada afrocristiana, cuya consecuencia mayor es el crecimiento de la moral cristiana que frecuentemente desafiaba las tendencias idealistas de las religiones tradicionales. En otras palabras, es el moralismo cristiano que combina o desplaza el idealismo africano. En esta etapa se fortalece la mezcla entre religiones, se hacen más evidentes las nuevas religiones como la Santería, el Candomblé, el Vudú y aparece luego el Rastafarismo. Finalmente, la tercera etapa (1860 - presente) ésta se divide en dos escuelas, la poética y la historicista. En la primera se pueden incluir los nombres de Claude Mackay, Aime Césaire, Wilson Harris, Derek Walcott, Sylvia Winter y Fanón. En la segunda, aparece Edward Blyden, George Padmore, Marcus Garvey, C. L. R. James y nuevamente, Fanón. La poética e historicismo tienen dominados los períodos del colonialismo tardío y el post colonialismo.

La primera muestra de un componente filosófico afrocaribeño se hace visible con las ideas revolucionarias que llevaron a la independencia de Haití en 1804. Haití como la primera nación negra libre en el Caribe, se constituye como ejemplo para las campañas de independencia en el resto del Caribe y toda Latinoamérica. Se destaca el nombre Antenor Firmin (1850 - 1911) quien en 1885 publica su libro *On the Equality of Human Races* donde critica la idea de una raza árida como superior ante la raza negra.

Seguidamente, los postulados de Marcus M. Garvey (1887 - 1940) quien sale de Jamaica en 1916 para configurar el marco de una forma de nacionalismo negro de una clase profética y filosófica. Basado en convicciones religiosas Garvey afirmaba que la liberación negra descansaba sobre la liberación del continente africano del colonialismo. Considerado como un profeta mayor en el Rastafarismo hablaba del surgimiento de un liberador real en Etiopía. Tafari Makonen, reconocido como Haile Selassie fue considerado en Jamaica el rey esperado y profetizado por Garvey.

El pensamiento filosófico de Garvey se enfoca en la afirmación del negro con ser en sí mismo. Este valor del ser está también conectado con su pensamiento político. Asimismo, este valor no es solo personal sino nacional, y en el nivel nacional adopta una categoría de histórico. En esencia, el orgullo negro es muestra de una nacionalidad. Otro nombre relevante es el de C. L. R. James (1904 - 1989) de Trinidad y Tobago quien escribió utilizando los lineamientos del marxismo, pero solo al final de su vida fue leído como filósofo.

Un siguiente momento importante en la filosofía afrocaribeña es el regreso de Aime Césaire (1913 - 2008) a la isla de Martinica en 1939 y la publicación de su libro *Return to My Native Land* (1947). El pensamiento de Aimé Césaire argumenta a favor de una identificación negra positiva con África y por una estética que subvierta la nación del blanco-eurocéntrico o blanco superior por encima del africano – negro. Aunque muchos escritores habían transitado por este tema es Césaire quien logra ser visto como caribeño y a la vez parte del conjunto pan africano. Uno de los aportes más relevantes de Césaire es su participación como cofundador del grupo “Negritud” junto a Leopold Seghor (1906 - 2001) y León Dama (1912 - 1978). El argumento principal del grupo era el reconocimiento de la herencia africana en la Diáspora y por ende de una identidad Panafricana.

Fanon (1925 - 1961) es el filósofo más influyente de los pensadores afrocaribeños. Su libro *Black Skin, White Masks* (1954) aunque no muy popular en Francia se constituyó como un libro obligatorio para el estudio de la filosofía africana. Tres conceptos fundacionales de la filosofía de Fanon se concentran en este libro: la sociogénesis, que es todo aquello construido o creado por la sociedad, la colonización epistemológica y el psicoanálisis a través de la introducción del discurso de los fracasos. Fanon retoma la discusión sobre Próspero y Calibán planteando la cuestión de la colonización epistemológica. Argumenta que la raza y el racismo son funciones del mundo social, pero que ese mundo frecuentemente esconde su propia dependencia de la acción humana. Desafía el sistema ético que domina el pensamiento moderno, el liberalismo y su falsa promesa de asimilación de todo sujeto humano donde los negros tratan de entrar en esta esfera y se les regresa una imagen distorsionada puesto que la forma de ser humanos es ser blancos (Gordon 167).

Fanon también desafía múltiples tropos, el uso de palabras y expresiones metafóricas para hablar de raza y racismo. Fanon discute las teorías de Jung, Lacan y Hegel. Propone una nueva forma de ver el negro en el caribe. En cuanto al psicoanálisis, Fanon afirma que los planteamientos de Lacan no pueden aplicarse a un caribeño. El hombre caribeño no existe como hombre lacaniano. Fanon muestra cómo el colonialismo interviene en el orden patriarcal de las categorías de Lacan. También muestra cómo los recursos en lenguaje son limitados: no se puede ser negro y amo, en el lenguaje colonial.

En 1959 la revolución cubana consigue su victoria definitiva y promueve uno de sus objetivos fundamentales, la justicia racial. En 1960 empieza el discurso del subdesarrollo como un nuevo estadio en el proceso de colonización o neo-colonialismo. El marxismo ortodoxo no puede ser aplicado como teoría totalitaria, la revolución en el Tercer Mundo requiere una lógica

diferente por la opresión racial. Dicho de otra forma, la lucha librada por los afrocaribeños no es simplemente una lucha de membresías. Las dinámicas raciales hacen diferente al Tercer Mundo.

En la década de los 80s y 90s el pensamiento afrocaribeño se centró más en discusiones de economía política e historia. Los estudios afrocaribeños empezaron a ser relevantes en las universidades de Estados Unidos y se conforma la primera Asociación Filosófica Americana convocando académicos de Estados Unidos, Jamaica, Barbados, y Puerto Rico con el rótulo de “negros” para discutir problemas filosóficos. Wilson Harris con su libro *The Unfinished Genesis of the Imagination* (1999) y Lewis Gordon *Bad Faith and Antiblack Racism* (1995) plantean la necesidad de una reflexión renovada del papel del teórico en el estudio de la raza y el racismo. Colonialismo y racismo no fueron solo eventos históricos, plantearon nuevas problemáticas ontológicas, pues hablan de la constitución de un nuevo ser en el Caribe.

Paget Henry se convierte en una forma fusionada entre post estructuralismo arqueológico de Foucault, también promovido por Mudimbe, y el marxismo historicista de James, ya que en ambos fue difícil identificar el ser afrocaribeño en sí mismo. Con su libro *Caliban's Reason* (2000) es básicamente una introducción a la filosofía afrocaribeña. *Caliban's Reason* es la primera metáfora de la colonización moderna y racialización. Se presenta el tema de la doble consciencia como fenómeno extendido y explícito en el Caribe. Calibán se reconoce a sí mismo a través de los ojos del otro y luego, descubre la contradicción del mundo presentado por Próspero. Calibán presenta una crítica al eurocentrismo y plantea la posibilidad de ver más allá de la versión negativa construida por la modernidad europea.

La misión de la filosofía afrocaribeña es, entonces, la liberación del yo afrocaribeño del yugo de su deshumanización. Henry argumenta también que el aporte africano al Nuevo Mundo fueron su visión única del tiempo y el gobierno de la predestinación que funciona como base de la filosofía de muchas comunidades africanas (Gordon 175).

Filosofía de Ifá

Ifá visto como texto sagrado contiene las bases de la filosofía moral de la cultura yoruba. Aunque fue declarado por UNESCO Patrimonio Oral Inmaterial de la Humanidad en 2008, se pensaría que se hubiesen realizado estudios sobre éste desde todos los enfoques, especialmente, desde el enfoque filosófico y que éstos dejarían poco por revelar. Lo cierto, es que son contados los estudios que han explorado las posibilidades filosóficas de Ifá, principalmente, las referidas a estudios epistemológicos, metafísicos y éticos. Con respecto a estas afirmaciones Olúfẹmi Táíwò sostiene dos puntos claros, “(1) the philosophical possibilities inherent in Ifá, are yet to be captured, much less explored, by philosophers, and that (2) the philosophical issues raised by Ifá, its theory and practice, have not been identified by anyone” (Táíwò 101).

Algunas investigaciones que han ido mucho más lejos en cuanto a la exploración teórica y filosófica de Ifá son las realizadas por Akínsolá Akíwowo con su libro *Ájobi and Ájogbe: Variations on the Theme of Sociation*. Éste plantea la creación de un paradigma sociológico basado en realidades africanas y teorías originales que responden a preguntas sociológicas y filosóficas (100) Así como el concepto de buen carácter, o Íwàpèlé, de Wande Abimbola, quien sin ser filósofo presenta una acertada interpretación filosófica de este concepto desde la tradición yoruba; Barry Hallen con su libro *The Good, Bad and Beautiful* y finalmente, el texto presentado por Kola Abimbola *Yoruba Culture: A Philosophical Account*, el cual servirá como base para la argumentación de este aparte.

Según Kola Abimbola su libro no es otra cosa que un reporte teórico de ideas filosóficas que delinear la cosmovisión de las sociedades tradicionales yoruba (K. Abimbola xv). La discusión que Abimbola propone en su libro está basada en el significado filosófico de Ifá y su análisis entre religión y ética en la cultura yoruba. Abimbola retoma el problema de los valores

morales como derivados de la religión o de la relación con otros seres humanos. Aunque esta discusión sobre valores morales ha generado la creación de dos corrientes totalmente paralelas e irreconciliables, Abimbola argumenta exitosamente que ambos elementos, tanto religión como relaciones humanas, colaboran en este proceso. Su posición reconoce ambas variables y no envuelve contradicciones (87-88).

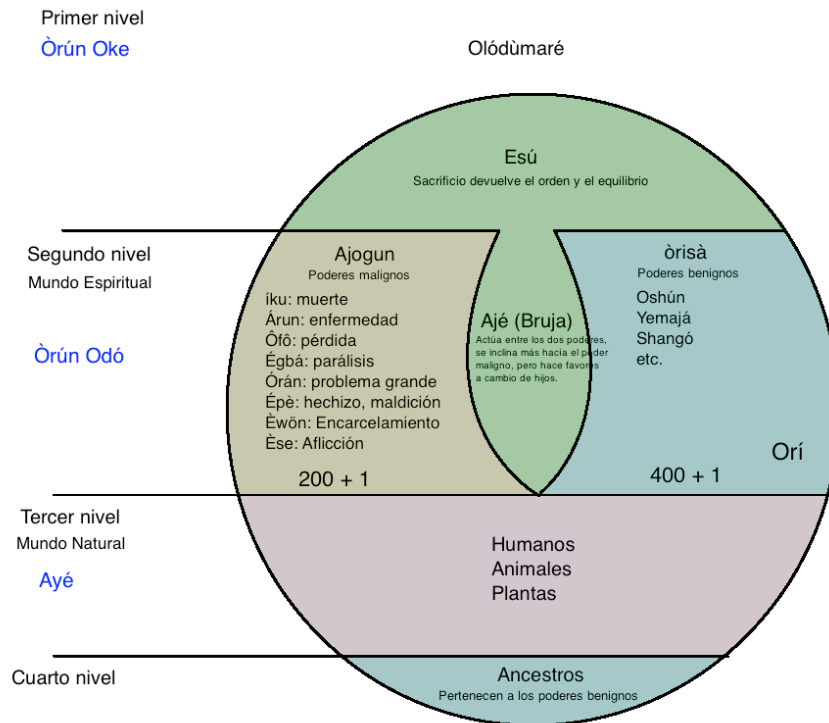
La filosofía de Ifá está centrada en su cosmovisión. Básicamente, la cosmovisión de la cultura yoruba está plasmada en los Odú que Ifá contiene. Determinando esta cosmovisión es la forma de acercarse a las preguntas y conceptos filosóficos que este Texto Sagrado contiene.

De acuerdo con Ifá, el cosmos yoruba es esférico y está dividido en dos mitades. Lo conforman una legión de $600 + 1$ dioses divididos en benignos $400 + 1$ y malignos $200 + 1$. La idea de $(+ 1)$ no se refiere a ninguna divinidad en particular se utiliza para representar el principio de elasticidad que deja abierta la posibilidad de incorporar una nueva divinidad, nuevas creencias o nuevos sistemas de pensamiento. El principio de elasticidad puede verse reflejado en la integración de elementos del catolicismo como en el caso del Candomblé, la Regla de Ocha y el Vudú (K. Abimbola 51).

La esfera cósmica está organizada, además, en cuatro niveles principales. El primer nivel llamado Òrún Óké ha sido traducido por algunos académicos como el Cielo de los católicos. Sin embargo, no es una traducción o idea totalmente acertada. Òrún Óké se encuentra ubicado arriba de los cielos, por fuera de la tierra. En este primer nivel se encuentra Olódumarè y dos Orishas más, Óránfè y Shangó. Olódumarè, es el dios que funge como “Ser Supremo o Gran Ancestro. No se le rinde tributo directamente por ser un dios absoluto y ser parte fundamental de todo y todos. Tampoco es mencionado directamente por su nombre pues se le tiene un profundo respeto. Aparece como un dios no actuante.

Basándose en algunos ẹṣẹ de Ifá, K. Abimbola desafía el título de Supremo Ser dado a Olódùmarè (53). Aunque lo considera situado en la cima del panteón yoruba, menciona a Ifá y Obatala como dioses que han existido desde el principio con éste, por tanto, no fueron creados por él. K. Abimbola argumenta que en muchos ẹṣẹ Olódùmarè aparece pidiendo consejo a Ifá, divinidad del conocimiento y de la sabiduría.

La mayoría de las características de Olódùmarè son compartidas en la Diáspora y son una forma de continuidad. En las religiones del Caribe como la Regla de Ocha, el Candomblé y el Vudú, este dios conserva su dignidad de Divinidad Suprema, demasiado importante para ser mencionado. No posee sacerdotes o templos. Tampoco se permite la realización de réplicas o altares en su nombre.



Dentro de la tierra, se encuentra el segundo nivel (Órún Odó) o mundo espiritual bajo. En éste se encuentran las fuerzas sobrenaturales benignas y malignas. Los poderes sobrenaturales benignos (400 + 1 Orishas) se encuentran a la derecha de la esfera cósmica y están conformados

por los Órísás, los ancestros y el Orí. Los Orishas o divinidades, aunque benevolentes con los humanos también castigan sus malas acciones o advierten con problemas u obstáculos sobre la desviación del destino. Los poderes malignos (200 + 1 Ajogun) están organizados a su izquierda y los conforman ocho elementos principales: Íku (muerte), Árun (enfermedad), Ôfô (pérdida), Égbá (parálisis), Órán (problema grande) Épè (hechizo, maldición), Èwön (encarcelamiento) y Ése (toda otra aflicción) (K. Abimbola 50-51).

El concepto de maldad es también diferente al concepto reconocido por los católicos. Para la teología yoruba, la maldad se puede manifestar en diferentes entes y afectar a los humanos desde diferentes puntos. Mientras para los católicos existe un Satanás, mono-demoniaco, que concentra todo el poder maligno y es el responsable de infiltrarse, tentar y crear desgracias, para los yorubas existe la idea de fuerzas poli-demoniacas quienes afectan la vida de los seres humanos desde diferentes frentes (80). La presencia de la maldad al lado de la bondad es un complemento necesario. Solo la presencia de la maldad hace apreciar lo bueno y lo refuerza.

En cuanto al Orí es la cabeza regente de cada ser humano y se encuentra dentro de los poderes benignos, al lado derecho de la esfera cósmica yoruba. Se cree que es el destino de cada persona, su personalidad y su ángel protector. “Orí is the word for the physical ‘head’. To the Yoruba, however, the physical, visible orí is a symbol of orí-inú- ‘the internal head’, or ‘the inner person’. And this is the very essence of personality. In the belief of the Yoruba, it is this Orí that rules, controls and guides the ‘life’ and activities of the person” (Idowu 170).

Es el Orí quien se arrodilla y recibe el destino mucho antes de nacer. El destino de una persona es conocido como Ípin-orí (porción o parte del Orí). Lo que hace que muchas veces Ípin and Orí sinónimos en el lenguaje popular. Lo interesante de esta entidad es su doble significación pues el Orí es considerado también como la esencia de la personalidad y a la vez su guardián y

protector. El Orí es motivo de adoración pues es necesario estar en buenos términos con éste para asegurar su protección y ayuda en el cumplimiento del destino.

[...] when the child is born, the Oracle gives directions about it; at every stage of life – puberty, betrothal, marriage, taking up a career, building a house, going on a journey and, in fact, the thousand and one things which make up human existence here on earth – man is in the hands of the Deity whose dictate is law, and who is waiting on the other side of this life to render to him as he deserves (Idowu 5).

El Orí (cabeza interna) es uno de los elementos fundamentales para entender la filosofía yoruba. El Orí ha sido mencionado en algunos estudios occidentales como Libre albedrío y determinación; sin embargo, es un elemento sumamente complejo en la filosofía de Ifá. “Ifá poems make a clear-cut distinction among Orí (the principle of actualisation and earthly success and failure), ẹṣẹ’ (the principal of strife and struggle), and iwà (good character)” (K. Abimbola 78). La idea de éxito terrenal e incluso de carácter moral ha sido generalizada con el concepto de determinismo. Sin embargo, K. Abimbola cita apartes de un ẹṣẹ de Èjì Ogbè que clarifica la idea de libre albedrío como parte del concepto de buen carácter o iwà.

"Had it been that all Orí were meant to sleep in coffins,

The tree would have become extinct";

These were the Ifá priests/esses who performed divination for two hundred persons when they were coming to Ayé from.

"Had it been that all Orí were meant to sleep in coffins,

5 The tree would have become extinct;"

These were the Ifá priests/esses who performed divination for two hundred ẹṣẹ when they were coming to Ayé from.

We are all exerting great effort to succeed;

All of us;

We are all exerting great effort to succeed.

10 Those who selected the Orí for material success are few;

We are all putting in great effort to succeed;

All of us. (79)

Según K. Abimbola este poema de Ifá confirma cuatro importantes puntos en cuanto al Orí. a. Enfatiza la idea de que toda parte física del cuerpo tiene una contraparte espiritual. En el caso de la cabeza física su contra parte será el Orí, como cabeza espiritual. b. Incluso aquellas personas lo suficientemente afortunadas como para haber elegido un Orí exitoso deben esforzarse y trabajar duro para conseguir ese éxito. c. Tener un buen Orí no garantiza el éxito. Se entiende como éxito (Ire) en la cultura yoruba conseguir tres bendiciones: tener hijos, tener riqueza y una vida larga. En este último se podría incluir y concluir con una muerte tranquila. Finalmente, No se puede comparar el concepto yoruba de Orí con la idea del libre albedrío-determinismo occidental.

Dos elementos importantes dentro de la cosmovisión yoruba son *Ajé* y *Ésú*. Estos dos seres son los únicos que se mueven entre los dos lados de la esfera cósmica y aunque *Ajé* se encuentra también entre los dos lados, solo *Ésú* puede considerarse como neutro. *Ésú* no es malo ni bueno, se comporta como un mediador entre las fuerzas malignas y benignas. Su función es la de policía que mantiene el orden cósmico. Es también el encargado de los sacrificios y con ellos de equilibrar el mundo. *Ésú* pertenece a la categoría de Orisha. Es una divinidad que posee su propia iconografía, sacerdocio y liturgia. Por su facilidad de moverse entre las dos mitades de la esfera cósmica, *Ésú* es conocido también como el dios trickster. Es caracterizado en algunos *ẹ̀ṣẹ* como el encargado de poner trampas y crear problemas para tentar a los humanos a tomar decisiones inmorales.

Ajé, pertenecen al mundo espiritual y están ubicados en medio de los dos poderes. Son aliadas de los poderes malignos y aunque se inclinan más hacia éstos, pueden comportarse como benefactores regalando riqueza o éxito a un individuo. Generalmente, cuando hacen un favor, piden a cambio un hijo del beneficiado. Ajé también se les conoce como Èḷẹyẹ, traducido como gente pájaro o pájaros. Estas entidades son capaces de traspasar los dos lados porque funcionan a través de aquellos humanos que han perdido su bondad para convertirse en humanos negativos (76).

Olódùmarè creo ambas fuerzas, el bien y el mal. Les dio Àse (energía vital) a cada lado. Nos podemos preguntar por qué lo hizo. Porque sabe que un problema siempre tiene dos lados o versiones. Cuando se habla del bien se debe presuponer que también existe un mal, porque no puede existir el bien sin el mal. (W.

Abimbola, Ifa: An exposition 10)

El tercer nivel (Ayé), es el mundo natural. En este nivel viven los seres humanos, los animales, las plantas y todo lo que conforma la naturaleza. Finalmente, en el cuarto nivel se encuentran los ancestros. En esta clasificación jerárquica los ancestros se encuentran después de los humanos, puesto que una de las condiciones para convertirse en ancestro es haber vivido una vida moralmente ejemplar. En una clasificación funcional los ancestros podrían ubicarse también al lado derecho de la esfera cósmica junto a los Orishas pues hacen parte de los poderes o fuerzas benignas.

En lo que concierne a la administración cotidiana del mundo espiritual y del mundo natural, Olódùmarè ha delegado esta responsabilidad en los Orishas. En este sentido Ésú se convierte en protagonista puesto que es el encargado de resolver disputas entre los dos mundos y mantener el equilibrio. El mundo espiritual y el mundo natural son independientes. Los seres espirituales visitan constantemente el mundo natural y a través de la adivinación, los sacrificios y

la posesión espiritual, los seres del mundo natural pueden tomar parte del mundo espiritual
ocasionalmente (K. Abimbola 76)

Crítica Literaria en el Caribe: Ifá como paradigma

Si es cierto que me estaba determinado eso, allí, y yo estaba escribiendo la historia de los africanos en América, la única fuente informativa que yo tenía eran las Tablas de Ifá. Yo no tenía por qué ir a buscarlo en los textos escritos por los esclavizadores, que nunca tuvieron en cuenta que esos esclavizados eran unos seres humanos.

Manuel Zapata Olivella

En su conferencia sobre descolonización de la historia de la filosofía presentada en la Universidad de Hallen en 2017, Diagne analiza la posición de Emmanuel Lévinas y la relación que éste establece entre filosofía, universalización y colonización (o descolonización). Lévinas promueve una verticalidad desde la cual el destino filosófico de Europa es diferenciarse como ícono de totalidad e infinitud. Para éste un mundo desoccidentalizado es un mundo desorientado. Lévinas no aprueba el mundo Post-Bandung o como lo llama “La irrupción de las masas africanas y asiáticas en la historia”, pues afirma que estas masas representan una amenaza para la universalización y para las sociedades occidentales heredadas de los griegos y de la Biblia.

Irónicamente la filosofía promueve la comparación entre sistemas de pensamiento. Sin embargo, el reclamo occidental de exclusividad de la razón ha impedido ver claramente el razonamiento de las sociedades no-occidentales. Este fenómeno ha convertido en problemático el estatus de teorías en campos como el de los estudios africanos y al que concierne esta investigación, la crítica literaria en el Caribe. Las lecturas de la realidad africana y de la Diáspora, así como las latinoamericanas y caribeñas han sido enmarcadas en lo que Lévinas resumiera en su famosa cita “[...] humanity consists of the Bible and the Greeks. All the rest can be translated: all the rest – all the exotic – is dance”.

Para centrar esta discusión en términos de la crítica literaria, es necesario mencionar que a pesar de la existencia de teorías producidas en el Caribe como se ha observado en los apartes anteriores, lo cierto es que este camino apenas se abre. Mientras tanto, el Caribe sigue siendo leído desde la Biblia y los griegos. En otras palabras, desde las teorías europeas.

Considerando que la orientación metodológica determina la conceptualización y comprensión del objeto de estudio, pues se constituye como los lentes desde los cuales se analiza el objeto, la lectura del Caribe desde los lentes eurocentristas solo nos da como resultado una visión parcializada e incompleta. La utilización de paradigmas y teorías generalizadoras que buscan comprobar la condición humana comparando elementos propios de una cultura con estándares históricos y culturales solo refuerzan la idea de la universalidad. Urge un nuevo enfoque crítico que permita a las tradiciones afrocaribeñas ser estudiadas desde sus propios términos.

Unfortunately, some scholars have become so obsessed with theories which attempt to relate the “particular” to the “universal” that their conclusions often reflect the Eurocentric bias of the theories per se rather than the traditions of the culture they purport to analyze. Moreover, the search for paradigm often results in intellectual fantasies that mystify rather than clarify the subject being studied. A number of scholars... have called for a new critical approach that will allow African traditions to be studied on their own terms, instead of being viewed through Eurocentric lenses... [While] it would be unreasonable to suggest that only insiders can write intelligibly about a given culture, what is urgently needed, as Henry Gates has pointed out, is a method that enables a given culture to speak for itself about its nature and various functions, rather than to read it, or analyze it,

in terms of ... theories borrowed whole from other traditions, appropriated from without. (Lawal xv)

La lectura del Caribe desde teorías prestadas que pretenden ser una celebración de sí mismas frecuentemente se convierten en una herramienta de opresión y dominio. Es difícil concertar una teoría literaria que pueda aplicarse a la literatura del Caribe, pues la diversidad de lenguas, cultura e historia de esta zona hace de esta empresa un imposible. Sin embargo, el Caribe como unidad cultural está delimitada por la presencia africana. Las plantaciones como laboratorio social crearon este espacio geográfico determinado, de esta forma, el análisis desde la matriz africana se convierte en una prioridad cuando se quiere analizar el sujeto Caribe en su representación literaria.

Bajo la idea de una crítica que analice la literatura afroamericana, y que bien podría trasladarse a la realidad afrocaribeña, Henry Gates Jr. propone la generación de una teoría literaria propia cuyo principal propósito es realizar una lectura del texto literario de adentro hacia fuera. Este proyecto busca identificar cómo la “tradición negra” ha teorizado sobre sí misma. Cada tradición literaria tiene por lo menos un argumento implícito o teoría y con éste una guía para ser leído. En su libro *Signifyin(g) Monkey* (1985) propone una teoría crítica que esté inscrita en la tradición vernácula y que, a la vez, enuncie las formas de la tradición afroamericana. Básicamente, plantea que la tradición negra hable por sí misma sobre su naturaleza y funciones, más que leerla o analizarla en términos de teorías literarias prestadas de otras tradiciones, sin ninguna apropiación.

By discussing explicitly that which is implicit in what we might think of as the logic of the tradition, I hope to enhance the reader's experience of black texts by identifying levels of meaning and expression that might otherwise remain mediated, or buried beneath the surface. If anything, my desire here has been to

demystify the curious notion that the theory is the province of the Western tradition, something alien or removed from a so-called noncanonical tradition such as that of the Afro-American. (Gates xx)

Gates analiza escritores afroamericanos de los siglos XIX y XX y encuentra que sus textos se comunican entre sí e incluso que rastros de su retórica aparecen en textos de la literatura contemporánea. Lo anterior sirve para demostrar que los escritores afroamericanos leían, repetían, imitaban y revisaban otros autores negros. Para los críticos teóricos que se han enfocado en el estudio canónico de la literatura afroamericana esta red de filiaciones es la clave de interpretación.

Gates define los textos que analiza como textos dialógicos o de doble-voz, en esencia porque contienen antecedentes blancos y negros, pero también por sus modos de figuración desde la tradición vernácula. Se basa en la idea de Susan Willis de que los textos afroamericanos son mulatos. Los textos negros tienen dos tonos en su herencia, hablan en un lenguaje romance o germánico estándar y de una estructura literaria, pero casi siempre con un acento distintivo y resonante, un acento que significa sobre varias tradiciones vernáculas afroamericanas, las cuales están siendo escritas todavía (xxii-xxiii).

Ésú, dios yoruba, elemento fundamental en el oráculo de Ifá, y el Signifyin(g) Monkey, figura afroamericana de la tradición oral y el Jazz, son las imágenes en las que se basa Gates para su análisis. La figura de este trickster es un tema repetitivo en la literatura afroamericana que puede ser rastreado hasta la cultura Fon y Yoruba en Benín y Nigeria. La configuración particular de las culturas africanas en el occidente está separada por una vasta diferencia espacial, temporal y lingüística de las europeas, es un ejemplo de la unidad fragmentada de estas comunidades en el Nuevo Mundo. No puede haber duda de que términos fundamentales fueron traídos y conservados a través de dispositivos nemotécnicos de la tradición oral y continúan

trabajando en el nuevo mundo como unidades significativas y como rastro de sus orígenes africanos.

Nevertheless, this topos functions as a sign of the disrupted wholeness of an African system of meaning and belief that black slaves recreated from memory, preserved by oral narration, improvised upon in ritual –especially in the rituals of the repeated oral narrative- and willed to their own subsequent generation, as hermetically sealed and encoded charts of cultural descent. (11)

Gates propone el Oráculo de Ifá como la metáfora para el texto mismo y a Ésú como la metáfora de las explicaciones inciertas, para los finales abiertos de cada texto literario. Donde Ifá representa la terminación o cierre de algo, Ésú significa la apertura y lo infinito, dominado por la multiplicidad. Ésú es el proceso de interpretación en sí y su regulador. Si Ésú representa el discurso por encima del texto su pariente pan-africano, Signifiyin(g) Monkey o el mono significativo, representa las estrategias retóricas en la cuales cada texto literario consiste. El mono significativo existe como el tropo del discurso afro-americano y el tropo de tropos; su lenguaje significante es su signo verbal en la tradición afro-americana.

Ifa is the god of determinate meanings, but his meaning must be rendered by analogy. Ésú, god of indeterminacy, rules this interpretive process; he is the god of interpretation because he embodies the ambiguity of figurative language. Although he allowed his friend Ifa to rule and name the texts of the tradition, it is Ésú who retains dominance over the act of interpretation precisely because he signifies the very divinity of the figurative. For Ifa, one's sought meaning is patently obvious; it need only be read. Ésú decodes the figures. (21)

Según Gates se pueden utilizar las metáforas de hablar y escribir como representación del funcionamiento más profundo del Oráculo de Ifá. Estas metáforas tradicionalmente opuestas se

constituyen como un signo de la consciencia sofisticada de este sistema, en el que incluso sus palabras más sagradas nunca deben tomarse como una indicación directa o inmediata del destino, especialmente cuando Éśú tiene el poder de alterar ese destino. Lo que ocurre cuando el babalao está hablando es descrito por Gates, como una especie de fuerzas de la escritura. Incluso el más inocente de los yoruba entiende que la interpretación del *odú* debe de alguna forma ser producida con relación a otro componente significativo del texto cultural yoruba. El discurso del babalao debe ser visto como una cadena de significados, como en la escritura, el cual debe ser entendido a través de un proceso de interpretación gobernado por Éśú, un proceso que es siempre ambos, abierto y repetitivo. Como la escritura el *odú* debe ser leído: ambos de forma literal por el babalao y figurativa por el cliente. No se puede privilegiar ninguno de los dos sistemas en el funcionamiento de Ifá, puesto que los dos deben ser entendidos considerando el otro. El texto de Ifá no es escrito ni dicho, porque la relación entre ellos es una cuestión irresoluble o una pregunta abierta (39-40).

The speech uttered by the babalawo after long and arduous years of training is already a form of writing – the writing of Mawu for the Fon and the writing of Ifa for the Yoruba. To figure Esú as a trope for indeterminacy serves to reinforce the critique of the immediacy or transcendence of presence implicit in the priority of speaking, which the oral forms of Ifa divination must suggest without Esú. With Esú as the *deus ex machina*, with the figuring of the *Odú* in the densest of figurative language, with archaic, untranslatable words dead to the society, alive only in the *Odú*, and with Esú's crucial role inscribed to the pint of insistence, there can be little doubt that the Yoruba system of Ifa declares, through its own rhetorical figures, the words the *babalawo* speaks to be an especial form of writing, and the interpretation of these words to be form of reading. The language

of the Ifa oracle is of the textual, or discursive, order precisely because it mediated, like writing: Ifa writes his wisdom to the babalawo, and he, in turn, recites Ifa's words to the propitiate. (44)

Ifá puede ser entendido como un sistema dinámico de interpretación, diacrítico y basado en diferencias muy parecido al lenguaje mismo. Ésú, como se ha explicado, es el complemento de este sistema sin el cual todo el sistema estaría paralizado, o simplemente colapsaría. Gates explica que luego de recibir el destino en el mundo de los no nacidos, los Yoruba olvidan las palabras. Ifá brinda la oportunidad de recuperar esas palabras, aunque la indeterminación de Ésú previene el deseo de recuperarlas totalmente. Esta indeterminación del significado no lleva a los yorubas a la desesperación; en cambio, los guía a regresar al texto de Ifá, para consultarlos regularmente, así como a lidiar con su juego de diferencias, hacer sacrificios a Ésú y a la deidad apropiada, solo para regresar y explorar el proceso otra vez.

Los textos caribeños y afroamericanos están en constante diálogo los unos con los otros, exploran su identidad africana como memoria colectiva y la herencia cultural y quizá consecuentemente muestran similar percepción sobre problemas, actitudes, y dilemas presentados por la modernidad.

Siguiendo esta idea, Georgene B. Montgomery en su libro *The Spirit and the World: A Theory of Spirituality in African Literary Criticism* (2008) propone el Oráculo de Ifá como paradigma de análisis simbólico en la literatura afroamericana y caribeña. Investiga cómo algunos usos literarios del color, signos, símbolos, números, imágenes, mitos, leyendas, y paisajes hacen referencia a la cultura africana. El método crítico, propuesto por Montgomery sugiere que el conocimiento de las culturas continentales africanas puede proveer una crítica enriquecida sobre los escritores africanos de la Diáspora (10). Montgomery basa su propuesta del paradigma de Ifá en dos preguntas: a. ¿el uso del lenguaje simbólico en la historia/obra sugiere la

influencia de las tradiciones culturales africanas en la Diáspora? y b. ¿qué tradiciones culturales específicamente y cómo podrían ser representadas en la comunidad que ayudó a darle forma a la obra? Se aleja del análisis retórico de Gates para centrarse en la lectura de los símbolos, su análisis como menciona está centrado en la Estética Negra.

This paradigm, then, much like the Black Aesthetic, is a system by which one can evaluate the artistic endeavors of African diasporic people, a system that reflects a profound understanding of their cultural specificities. (Montgomery 197)

Proponer Ifá como paradigma de interpretación de referentes culturales africanos en la literatura afroamericana y caribeña aparece como una oportunidad de avanzar en la construcción de una crítica propia o por lo menos, que se acerque a la realidad de las sociedades del Caribe. Los análisis de Gates desde el lenguaje y Montgomery desde lo simbólico abren paso a una interpretación a partir de los componentes filosóficos de Ifá.

Es necesario realizar una relectura de las novelas caribeñas desde su matriz africana y especialmente desde su mitología yoruba para entender el proceso de transformación de los dioses africanos como arquetipos mitológicos presentes en el Oráculo de Ifá hasta su aparición como arquetipos filosóficos y literarios en la literatura del Caribe.

Partiendo de la idea de que los textos literarios del Caribe al igual que las personas han participado del mismo proceso de sincretismo, los textos caribeños deben ser leídos desde una visión amplia que permita apreciar sus diferentes componentes culturales. Este intento por realizar una lectura desde la cosmogonía y filosofía yoruba como eje central de una teoría de análisis que aborda el texto desde adentro hacia fuera, se iniciará en el análisis del corpus con la caracterización estética de los arquetipos.

El análisis simbólico de elementos presentes en la novela se realizará desde la cosmovisión yoruba, pues como lo menciona Montgomery, el conocimiento de las culturas

continentales africanas puede promover una crítica enriquecida de los textos literarios del Caribe. Así pues, la lectura propuesta para las obras está basada en el ejercicio de la lectura del Oráculo de Ifá y su filosofía. En la lectura de Ifá las palabras del babalao no deben tomarse como una indicación directa o inmediata del destino. De igual forma, las palabras de la obra deberán ser analizadas y comparadas con otros sistemas culturales de lenguaje que ayuden a despejar las capas más superficiales de significado. La interpretación del Odú, como de la obra debe, de alguna forma, ser producida con relación a otros componentes significativos del texto cultural yoruba.

En cuanto a la delimitación de las obras a analizar, esta clasificación está fundamentada en los cuatro tipos de escritura africana en el Caribe aportado por Brathwaite, quien las define como *retórica*, en el cual el escritor utiliza África como una máscara o señal, simplemente como un *nomen*. No profundiza o reflexiona sobre el uso, posiblemente no sabe mucho sobre África pero refleja un deseo imperioso de establecer una conexión. No se celebra o se activa la presencia africana en la obra. El segundo tipo es la *literatura de sobrevivencia africana*, se centra a consciencia en la sobrevivencia del hombre africano en el Caribe. Sin embargo no hace ningún esfuerzo por interpretar o reconectar con la tradición africana. El siguiente es la *literatura de expresión africana*, el cual tiene su raíz en las tradiciones, y que intenta adaptarse o transformar el material popular en experimento literario. Finalmente, *la literatura de reconexión*, escrita por escritores del Caribe (y del Nuevo Mundo) que han vivido en África y están tratando de relacionar esa experiencia con el Nuevo Mundo, o quiénes conscientemente están tratando de cerrar la brecha con el núcleo espiritual (Brathwaite 81).

El ser humano es un ser mitopoético por naturaleza y en la búsqueda de su identidad y autorepresentación se vale de los mitos para entender su condición humana. Sin embargo, cuando se habla de filosofía y representación mítica son nuevamente los griegos quienes

aparecen como referente. Lo más acercado a una forma de interpretación o metodología partiendo de la mitología de origen africano son los planteamientos críticos de Wole Soyinka y su visión sobre mito, literatura y mundo africano. Es precisamente en su libro *Myth, Literature and African World* sobre crítica literaria en el cual se condensa mejor su visión de la mitología yoruba y sus formas de análisis. Aunque Soyinka no se detiene en una definición de mito, se puede inferir que lo considera como aquello que connota la cosmovisión de un pueblo y el sistema moral que sostiene esa cosmovisión y la forma de reflejarse en sus historias sobre el origen del mundo, de los dioses y del ser humano. Dentro de los yoruba esta idea está ligada a la teoría de que humanos, dioses y naturaleza están unidos por el interés de un bienestar psíquico del universo.

En su ensayo “The Fourth Stage” trata de definir el origen y significado del mito trágico en el contexto de la cosmovisión yoruba. En este ensayo plantea que la tragedia en la cosmovisión yoruba se origina por la consciencia de los dioses de ser seres incompletos y de lo que Soyinka ha llamado “the anguish of severance” o la angustia de la separación. Esta idea de separación lleva al principio de complementariedad, propuesto también por Soyinka y que consiste en la necesidad de los dioses de experimentar continuamente su humanidad y paralelamente la urgencia del hombre de reasumir su esencia divina. La interacción de lo divino y lo humano en ambos, humanos y dioses, lleva a alcanzar una personalidad total, una unidad del ser, lo cual promueve la “totalidad cósmica” (Soyinka 3).

Soyinka propone un análisis de arquetipos rituales en la búsqueda de la explicación del ser. Los ritos de transición representan héroes-dioses como una proyección de los conflictos del ser humano cuando las fuerzas desafían su esfuerzo por armonizar. Así, los dioses engrandecen la existencia del hombre con la consciencia cíclica del tiempo. Los ritos como ya se ha mencionado provienen de los mitos y éstos surgen del interior del hombre, tienen el objetivo

simple de externalizar y comunicar su intuición interna. La memoria colectiva de los ritos de transición humanos son en esencia el código moral de la sociedad. Los dioses existen porque existe el hombre, los dioses existen en la misma relación con la humanidad como con los mundos de los no nacidos y ancestros, son una expresión de su naturaleza cíclica (14).

Bloom afirma que Shakespeare fue más allá de cualquier precedente e inventó los textos de la vida moderna, en otras palabras, al ser humano como lo conocemos hoy. Esta afirmación ampliamente malinterpretada busca ratificar que en efecto el individuo moderno existiría, sin ninguna duda, pero sin Shakespeare no nos hubiésemos reconocido como realmente somos (8). Una lectura de la literatura del Caribe puede ayudar en esa búsqueda de la explicación del ser de esta área. Sin embargo, este análisis crítico de la literatura del Caribe debe ser considerado desde una mitología de origen africano centrándose en dioses afrocaribeños.

Uno de los principales inconvenientes al hablar de un análisis desde las raíces míticas y el pensamiento filosófico es la referencia inmediata a la cultura griega o europea. El término mitopoética se usa únicamente para hablar del proceso de reescritura de los mitos en el contexto de los griegos y de la Biblia. Como en el caso de la filosofía se ha normalizado el uso de este término para referirse directamente a la mitología de origen europeo³. Para cualquier otro estudio

³ En mayo de 2016 en el periódico New York Times apareció el artículo titulado “If Philosophy Won’t Diversify, Let’s Call It What It Really Is”, este comunicado registraba las conclusiones de la segunda edición de Non-Western Philosophy Conference llevada a cabo en la Universidad de Pensilvania meses antes. Jay Garfield y Bryan van Norden, organizadores del evento y autores del artículo, señalan que el currículo ofrecido por la mayoría de departamentos de filosofía en los Estados Unidos están basados solo en la filosofía derivada del mundo europeo o de habla inglesa y, por tanto, sugiere que cualquier

que plantee el uso del término mitopoética y no esté basado en los griegos, es necesario incluir un adjetivo que identifique la cultura o pueblo al que se hace referencia.

Esta imposición, así como la del término mitología que implícitamente se asume como mitología griega ha producido expresiones como “la venus caribeña”, negando la existencia de un arquetipo de diosa del amor propio del Caribe. Aunque la generalización, como ya se ha dicho debe tomarse en el Caribe con extremo cuidado, son diferentes los tipos de mujeres que aparecen en los diferentes países del Caribe. Esto dependerá de la historia y la influencia demográfica de cada zona. Indiscutiblemente, para Jamaica con una población afrodescendiente mucho mayor su referente de belleza será una mujer negra; en Colombia, en donde predominan las mezclas, la mujer mulata podrá ser un referente mucho más adecuado. En todo caso, el imaginario popular y la filosofía de la religión difieren en aspectos tan puntuales como el tema de Oshún. Tomada por el imaginario popular como el arquetipo de belleza caribe, pues ésta aparece como una mujer mulata, coqueta, voluptuosa, de risa amplia y muy hermosa. En el análisis moral de esta orisha, la coquetería y el erotismo que despliega es en efecto seguridad en sí misma, el reconocimiento como una mujer capaz, independiente y sobre todo, dueña de su sexualidad.

El estudio que aquí se plantea se basa en la matriz africana del Caribe desde la mitología yoruba, tomando al Oráculo de Ifá como fuente principal y como receptáculo de una filosofía propia. Este análisis parte desde la espiritualidad, pues, es la visión que informa su filosofía.

The spirituality has an important manifestation in African diasporic life. The element of spirit – a common theme directly traceable back to Africa, an element that, in its broadest sense, shares characteristics with the sense of African

departamento que ofrezca regularmente cursos solo en filosofía Occidental debe ser rebautizado como “Departamento de Filosofía europea y americana”.

religious beliefs and accompanying cultural practices. An expanse of artists and forms exemplify the legacy of transatlantic African spirituality that survived the imprint of the Middle Passage. (Marsh-Lockett y West 1)

El mito ha cumplido una función fundamental en las sociedades humanas como configurador del pensamiento, ha permitido la explicación de fenómenos naturales y la conservación de la memoria de antepasados. No obstante, una de sus mayores funciones ha sido explicar la naturaleza humana. Ante esta última función, vale mencionar a Jung quien explica en varios de sus trabajos cómo el mito sirve para materializar las pulsiones o energía psíquica que dirige las acciones del ser humano. Frey, por su parte, en su análisis de arquetipos literarios advierte que la pulsión sexual, la pulsión de la muerte, así como los temores y experiencias más profundas, se han venido materializando en forma de arquetipos que han permitido al ser humano reconocerse en esas personificaciones y comprender mejor su naturaleza (Frye 168).

Las sociedades generan dos tipos de mitos culturales: aquellos relacionados con los ritos y el papel de las creencias en una sociedad, conocidos como mitos etno-religiosos, y aquellos creados por individuos a imitación de los anteriores, pero que pasan al imaginario de una comunidad hasta formar parte de su inconsciente colectivo y son llamados mitos literarios. Los mitos etno-religiosos se caracterizan porque su origen se produce en un pasado remoto. Existen gracias a su formación colectiva y son de carácter oral. De igual forma, describen la irrupción de lo sagrado o sobrenatural en el mundo. Poseen un amplio sentido simbólico, corresponden a una forma de especulación filosófica y finalmente, constituyen un relato paradigmático. En cuanto a las características del mito literario, lo más importante es que éste se desarrolla a través de un relato susceptible a variaciones y reformulaciones a lo largo del tiempo. También, devela verdades al lector a través de su carácter simbólico, pudiendo transgredir de esta forma algunas normas sociales. En su relación creada entre el relato y lo sobrenatural se aproxima a lo

irracional y es de una plurivocidad creciente, pues su significado puede variar a lo largo de la historia, las culturas, autores y lectores (Martinez-Falero 483).

La reescritura del mito en la literatura contemporánea ha sido estudiada y analizada desde la concepción de mito de Mircea Eliade quien afirma que toda “narración” literaria, así como de otros lenguajes (música, pintura, etc.), está relacionada estrechamente con la repetición o redundancia de un relato, en otras palabras, al *sermo mythicus*, al mito. El mito sería de alguna manera el “modelo” matricial de toda narración, estructurado con base en esquemas y arquetipos fundamentales de la psique del ser humano. Esta idea invita a investigar cuáles mitos explícitos o latentes animan la expresión de un segundo “lenguaje” no mítico (Durand 105).

El vínculo que une a estos dos tipos de mitos, etno-religioso y literario, es la narratividad. El carácter narrativo de estos mitos hace que confluyan entrando a formar parte del corpus literario de una determinada tradición. La fusión de ambos, desde una perspectiva histórica, se da cuando el mito etno-religioso pierde su vinculación ritual y pasa a ser una historia ficcional más, como cualquier relato. Así pues, la creencia se aleja para darle paso a la literatura, fundiéndose la narración mitológica en el corpus textual de una tradición literaria.

Aunque se dé este proceso de desmitificación, el mito sigue reapareciendo periódicamente en la literatura como un actante de tipo comparativo, en muchos casos como amplificación o reinterpretación de un mitema característico del arquetipo original. Asimismo, puede reaparecer a través de la lectura sentimental del mito, o como un elemento convencional más de la tradición literaria que le puede servir al escritor en su actividad creativa formando parte de su memoria textual y que actuaría (en este caso) como actividad mitopoética. En este proceso de transición del mito etno-religioso al mito literario o de la reescritura del mito, la desmitificación y la intertextualidad aparecen como elementos esenciales, pues se parte de la descontextualización y recontextualización del arquetipo o de alguno de sus mitemas, como una

forma de actualizar las lecturas de los posibles arquetipos ya tradicionales en un corpus textual determinado (484-488).

En su ensayo, “Desmitificación”, Hans Ulrich Gumbrecht parte este proceso desde dos aproximaciones, una semántica y otra pragmática. Desde la perspectiva semántica, la desmitificación radica en una reformulación del mito sin alterar el significado del mismo, en otras palabras, conservando al máximo su esencia. Por otra parte, en la aproximación pragmática, habla del cambio que se produce cuando se altera el contexto socio-cultural provocando una recepción absolutamente diferente que sin duda, no pudo haber ocurrido en el contexto de comunicación primario (Gumbrecht 281-282). Gumbrecht diferencia entre desmitificación no intencional, dada por procesos históricos, y la desmitificación intencional, que se produce cuando tiene como objetivo eliminar mitos para abrir paso a la ciencia. Propone diversas fases que sufre el mito en el proceso de desmitificación; sin embargo, estas fases están totalmente ligadas a los mitos occidentales. No aplican de ninguna forma al estudio que se propone en este trabajo de investigación. Es, sin embargo, interesante considerar estas fases desde la perspectiva histórica pues se podría establecer en la realidad Caribe los procesos de desmitificación de los mitos yoruba e indígenas en un futuro.

Desde el proceso de desmitificación y reescritura del mito, la intertextualidad puede presentarse en la ampliación o síntesis del mito dentro del nuevo relato, asimismo por la descontextualización del arquetipo originario o por la repetición de estructuras, o en otras palabras, por la relación entre la estructura del mito y la estructura del relato. El mito se integra al relato literario de manera material en la reproducción de palabras, de forma estructural con la reproducción de reglas o combinando ambas. Lo anterior es posible gracias a la descontextualización del mito y su incursión en nuevo contexto, así como la comparación de los dos discursos por parte del lector.

Siguiendo el proceso de desmitificación y la relación entre el mito descontextualizado y el relato primigenio, se puede observar la actividad creadora como plataforma que posiciona al mito en la actualidad. De esta forma la creatividad supone una actividad mitopoética, en la cual el mito está integrado como elemento significativo del texto o incluso, como la base misma del nuevo texto creado. De esta manera, la presencia del mito en la literatura contemporánea puede ser considerado como una actividad mitopoética.

Martínez Falero se basa en la función transformativa y en la función semántica de la intertextualidad para establecer modalidades en la reescritura del mito, teniendo siempre presente la descontextualización de los arquetipos o relatos mitológicos. La primera que presenta es la *Reescritura por adición de mitemas*, la cual ejemplifica con la reescritura histórica del mito de Fausto y las adiciones a éste por parte de Marlow, Goethe, Klinger, entre otros. Seguidamente, la *Reescritura por combinación de mitemas*, que permite la generación de nuevos arquetipos, asumiendo rasgos o elementos de la trama de otros anteriores. En este caso utiliza el arquetipo de la mujer fatal cuyos mitemas van a consistir en una combinación de rasgos procedentes de Pandora, las sirenas, Lilith, Eva, Salomé, etc. Como tercera modalidad, presenta la *Reescritura por subversión de mitemas*, en la cual menciona el *Ulises* de James Joyce (1922) o en *El retorno de Ulises* (1946) como ejemplo de subversión del mito. Como cuarta modalidad menciona la *Reescritura por analogía respecto a la estructura del relato*, condensando la teoría de Pierre Brunel. En esta cita la estructura del laberinto y la referencia al mito de Minos que es posible encontrar en *El Aleph* de Borges y finalmente, la *Reescritura por analogía respecto de la trama del relato*. En esta última juega un papel fundamental la posibilidad de inferencia del lector quien a través de su memoria textual es capaz de reconocer rasgos de otros textos en un texto en particular. Cita como ejemplo *Diálogo secreto* (1984) de Bueno Vallejo. La historia gira alrededor del cuadro de Velásquez, “Las hilanderas”. El mito se hace presente en la historia con

la representación Arachne en el fondo del cuarto tejiendo eternamente y la telaraña de mentiras tejida por el protagonista (Martinez-Falero 493).

Una propuesta de análisis desde la mitopoética yoruba podría ser la adaptación de las estrategias que propone Durand en su metodología mitocrítica: Una búsqueda estática y una percepción dinámica. La primera está enfocada en extraer las huellas y los indicios de la presencia mítica. La segunda se preocupa por el proceso de transformación del mito, cómo cambia y cómo se efectúan los cambios. El proceder fundante de esta teoría es el *sermo mythicus*, la repetición y la redundancia. En cuanto a la redundancia, desde la visión de Lévi-Straus, es la que posibilita la separación y ordenamientos de mitemas en paquetes, enjambres o constelaciones sincrónicas; es decir, de conjuntos con resonancia semántica, “ritmando” obsesivamente el hilo diacrónico del discurso (107).

Los conceptos culturales de *ethos* y *cosmovisión* sirven para entender la experiencia africana en el Nuevo Mundo durante la Diáspora. Así, estos conceptos son necesarios para entender la experiencia africana en el Caribe. Ethos está íntimamente relacionado con la cultura, ambos conceptos se influyen y son influenciados. El ethos se refiere en parte a la sustancia emocional de un grupo cultural, a su tono emocional colectivo. Al usar estos términos se acepta la idea de que cuando un grupo de personas comparte una herencia, una experiencia y una cultura común, se crea una conexión emocional entre ellos. El hecho de compartir experiencias y circunstancias históricas en un período prolongado de tiempo en la composición de una cultura crea una unidad y a partir de allí, una comunidad de espíritu. Entonces, la idea del espíritu o lo espiritual es importante para la apreciación de la experiencia afroamericana y caribeña. El ethos se refiere a respuestas y reacciones emocionales. Lo espiritual se convierte en símbolo de unidad, en el ethos afroamericano (Richards 249).

La cosmovisión resulta de compartir experiencias personales al tiempo que ayuda a formar esas experiencias. Hace referencia a la forma en la cual las personas le dan sentido a su alrededor, a la vida y al universo. La cosmovisión está relacionada con la religión. Cuando no se puede entender las circunstancias de la vida o dar explicación a algún aspecto de la realidad, usualmente se tiende a buscar respuestas en la religión. La religión no en su forma institucionalizada pues la cosmovisión no incluye rituales, pero explica su necesidad. Es un conjunto sistemático de ideas que dan orden y significado a la existencia. Se puede entender, que el ser humano no puede funcionar en el caos y para salir de éste crea un orden en su existencia. El tema dominante o carácter de ese orden será la función de su ethos colectivo (250).

La filosofía tradicional se basa en la religión y todo inicia con la cosmogonía de la comunidad, con su mito de creación. Es una visión que resulta de un grupo de respuestas religiosas a preguntas básicas sobre el origen, naturaleza y propósito del ser humano. Como tal esta visión descansa en narrativas del origen que son paralelas al cristianismo, hinduismo y otras religiones concernientes al origen de la existencia. Las narrativas de origen son historias de cosmogonías, sobre la creación del mundo que los grupos humanos usan para definir y legitimar sus identidades. A pesar de su diversidad, las narrativas de origen no son arbitrarias o superfluas. Por el contrario, ellas son parte vital de la infraestructura lingüístico-discursiva que complementa nuestra biología y hace posible la regulación cultural del pensamiento que es único a las ordenes de existencia humana.

Culturas como la yoruba han creado “genealogías incuestionables” que las conectan con su primer día de creación y así confirman su identidad y el territorio que habitan. Por lo tanto, la formación de identidad y las regulaciones en el comportamiento están en el significado de su mito de origen. Por otra parte, los mitos de origen son importantes para la auto-formación mitopoética del ser humano. Las necesidades ontogenéticas del *yo* son tales que su desarrollo

requiere un mapeo mitogenético de oposiciones binarias en su lengua hacia diferencias significativas de su ambiente. Estos pares de contrarios ayudan a identificar patrones de comportamiento (Henry, *Caliban's Reasons* 24). Sin embargo, en la cosmovisión yoruba estos opuestos binarios se convierten en opuestos complementarios que, aunque ayudan a identificar patrones de comportamiento, siguen el principio de complementariedad antes que el de contrariedad.

De acuerdo con los mitos de origen para las religiones tradicionales africanas la existencia como la conocemos no es auto-creada o auto-sostenida. “African origin narrative posited a supersensible spiritual world that has both immanent and transcendent relations to the material, social, and individual worlds” (Henry 24). Henry explica que a diferencia de la ontología de Karl Popper las religiones tradicionales africanas poseen un modelo de cuatro mundos de existencia. El cuarto mundo se refiere al mundo espiritual constituido como el mundo más importante en este modelo de existencia. La importancia de este mundo espiritual consiste en la inherencia espiritual, así como en la relación trascendente al mundo que manifiesta cualquier objeto, proceso, o persona puede potencialmente convertirse en un símbolo o locus a través del cual se puede conocer a sí mismo.

Such revelation of its existence Mircea Eliade has called “hierofanies.” For traditional African religions it was the human *ego* as a symbol or site of hierophanies that was central. In other words, the unmanifest not only bordered the world of the ego but also it transformed the ego’s terrain into a symbol for itself. The hierofanies of spirit were the experience of the sacred that gave African religions their well-known ecstatic qualities and out of which religious worldviews were constructed. (Henry, *Caliban's Reasons* 25)

Esta visión privilegia el espíritu con un enfoque principalmente simbólico e hierofánico de los mitos de origen hacia la realidad cotidiana. Elementos de la naturaleza, ritos, enfermedades e incluso, la formación del yo humano son vistos más en su capacidad para ser símbolos del mundo espiritual que la propia realidad cotidiana. Este mundo espiritual es construido en términos de un panteón jerárquico de dioses, diosas, ancestros y fuerzas malignas y un dios principal en la cúspide. De la misma manera estos agentes espirituales son personales, ellos también llevan consigo problemas de la vida cotidiana.

Aunque existen muchos mitos, lo importante de éstos es que ayudan al hombre a identificarse. Desde la perspectiva afrocaribeña, la filosofía es la práctica discursiva intertextual y no aislada o absolutamente autónoma. La filosofía yoruba se basa en su cosmovisión, la cual se encuentra contenida en el Oráculo de Ifá. Para este análisis es importante considerar la relación filosófica entre espiritualidad, mito y genealogía.

La autorreflexión del ser que propone la fenomenología, tiene el mismo inconveniente de la filosofía y el análisis mitopoético: centra sus reflexiones en la mirada occidental. Bajo la idea de descolonizar la fenomenología y, por ende la autorreflexión del ser, Paget Henry, examina el caso de la fenomenología africana, un sub-campo emergente dentro del amplio terreno discursivo de la filosofía africana. Este sub-campo no es muy conocido puesto que ha sido forzado a existir en la sombra no racional o teórica impuesta por la filosofía occidental en general y por la fenomenología occidental en particular.

La fenomenología de la Diáspora (Africana Phenomenology) es entendida por Henry como la descripción auto-reflexiva de las actividades constitutivas de la consciencia de la gente africana o sus descendientes en la Diáspora, después de que las actitudes naturales del ego africano han sido desplazadas por técnicas de descentralización practicadas en esas culturas (Africana Phenomenology 79).

Proponer una fenomenología de la Diáspora plantea dos preguntas fundamentales para este sub-campo: primero, la pregunta sobre la relación entre la fenomenología, una cultura específica y una disciplina. Se debe incluir una dimensión cultural. El enfoque cultural hacia la fenomenología es inusual como sus condiciones culturales de certeza del conocimiento auto-reflexivo y plantea muy explícita la necesidad de hacer fenomenología desde una perspectiva cultural comparativa. La segunda pregunta tiene que ver con el cuerpo auto-reflexivo de la fenomenología, lo cual sugiere que como una práctica epistémica, éste no es peculiar a la filosofía como una disciplina. Por el contrario, puede ser una actividad que puede ser iniciada dentro de cualquier disciplina humana de producción de conocimiento, como en este caso desde la crítica literaria.

La fenomenología de la Diáspora ha sido enriquecida en mayor medida por las reflexiones sobre la raza de escritores creativos y teóricos. Aunque Henry discute los aportes de Du Bois, Gordon y Fanón, es este último quien desde el psicoanálisis y la filosofía existencial propone una lectura en la que puede encontrar puntos de intersección con la crítica literaria y especialmente con el análisis mitopoético. Fanón aunque utiliza las teorías de Freud, Jung y Lacan, crea una aproximación a la psiquis del afroamericano y cuestiona cómo se forma ésta en un estado de negación de su humanidad.

En los métodos de autoreflexión o en el camino hacia la autorreflexión Henry comenta que en la fenomenología occidental se destacan el método de Descartes a través de la duda radical; Hegel, utiliza la práctica espiritual y la meditación teológica; Husserl, el cual practica la autoreflexión como reducción fenomenológica; Sartre, a través del análisis existencial y el método de Derrida el cual tomó forma de reflexión en la creatividad de los sistemas de escritura. No obstante, estos no son los únicos métodos de reflexión fenomenológica, Henry propone el

método poético de autorreflexión como estrategia de análisis desde la fenomenología de la Diáspora.

Fanon identifica dos enfoques desde los cuales se acerca al conocimiento auto-reflexivo en el marco general de su proyecto ontogenético. El primero, centrado en un nivel filosófico, en éste trata de captar el sujeto humano a través de acercamientos intuitivos de sus necesidades básicas y su movimiento hacia el mundo. Henry advierte que estas consideraciones intuitivas siempre serán incompletas y provisionales, pero al mismo tiempo son muy necesarias.

In developing these intuitive accounts Fanon made use of both a poetic and Sartrean inflected phenomenological reduction. As in the case of DuBois much of the power of Fanon's writing comes from his ability to incorporate poetic insights into his socio-historical and psychological writings. Indeed Fanon's text is unimaginable without the self-reflective knowledge produced within the frameworks of these two epistemic reductions. Thus an important part of making Fanon's phenomenology more visible would be to make more explicit the ways in which he combined the use of these poetic and phenomenological reductions (90).

El segundo enfoque de auto-reflexión en Fanón es el psicoanalítico. La dimensión psicoanalítica lo separa de DuBois. En este enfoque Fanón se preocupa por construir lo que Habermas llama una interpretación general del desarrollo del sujeto humano, y el intento por captar el individuo concreto en términos de su desviación de este modelo. El uso del modelo psicoanalítico acercó a Fanón a los trabajos de Freud, Jung, Adler y Lacan.

El punto de partida de Fanón fue el impacto de los discursos racistas en la formación de la psiquis afro-caribeña. La internalización del *imago del Negro* produce lo que Fanón llama *efecto de aberración*: "The black is a black man; that is, as the result of a series of aberrations of affect, he is rooted at the core of a universe from which he must be extricated" (Fanon 41). La

internalización del *imago del Negro* hace que los negros del Caribe quieran ser blancos o europeos. Fanón menciona estas aberraciones como de naturaleza psicológicas y existenciales, creando un “complejo psico-existencialista” que altera dramáticamente la personalidad de los afrocaribeños.

De esta manera, la formación del *yo* está condicionada, además, por los múltiples mecanismos de defensa y estrategias neuróticas identificadas por Freud. La “ego génesis” está condicionada por el sistema impuesto de oposición binaria: blanco/negro, hombre/bestia, civilizado/bárbaro, etc.; valores, prácticas y sobre todo, discursos que la cultura impone a sus miembros. Fanón conceptualiza este nivel como equivalentes a lo que Jung llama “el inconsciente colectivo”, pero a diferencia de Jung afirma que no es resultado de una “herencia cerebral.” Por el contrario, se convierte en parte de un individuo a través de “la imposición no reflejada de una cultura” (Henry, *Caliban’s Reasons* 81).

En el momento en que Fanón entra en esta discusión sobre la constitución del sujeto humano, plantea que el sujeto humano ha sido construido más en términos de la mitopoética. De esta forma un estudio que se base en la fenomenología africana desde el enfoque auto-reflexivo de Fanón puede dar luces sobre una lectura mitocrítica mucho más acertada del Caribe que las expuestas desde una mirada occidentalizada. Será ésta la guía para acercarse a una lectura más reflexiva y crítica de los textos propuestos.

Arquetipos filosóficos afrocaribeños

¿Se necesita algo más para fundar una identidad? Los cromosomas me importan poco. Pero sí creo en los arquetipos. Creo en el valor de todo lo que está enterrado en la memoria colectiva de nuestros pueblos e incluso en el inconsciente colectivo. No creo que se llegue al mundo con el cerebro vacío, como se llega con las manos vacías. Creo en la virtud plasmadora de las experiencias seculares acumuladas y en lo vivido transmitido por las culturas.

—Aimé Césaire, “Discurso sobre la negritud. Negritud, etnicidad y culturas afroamericanas”, pp. 85-91.

Para los yorubas el ser humano no representa una figura principal dentro de la composición de la naturaleza; no se acerca a la idea del heredero único de Dios y, por ende, dueño y señor de todo lo viviente. Por el contrario, en esta cultura, el ser humano es parte de una estructura mucho más compleja, su lugar está determinado por un equilibrio universal y como parte de ese todo está llamado a mantener el balance con los otros seres.

Bajo la idea de un patrón universal basado en la compleja estructura de la naturaleza es posible encontrar formas para entender Ifá como código y referente estructural del universo yoruba. La teoría de fractales, llamada en el renacimiento *geometría divina*, mira la naturaleza como una composición de patrones repetitivos y correlacionados. En su forma más simple, el fractal es un objeto geométrico cuya estructura básica, fragmentada o irregular, se repite en diferentes escalas. Su principal característica es la auto-similitud: su forma es creada por copias más pequeñas de la misma figura. Ejemplos tradicionales de fractales son los rayos en una tormenta, la hoja del helecho, los copos de nieve, el prisma hexagonal de los panales, etc.

Ifá es el patrón o arquetipo primigenio en esta gran red de interconexiones. El paradigma simbólico y filosófico de Ifá se desplaza uniendo el mundo espiritual con el mundo natural. Para los yorubas el hombre como elemento o parte de la naturaleza pertenece a esta red de patrones repetitivos que se interconectan de forma universal.

Los seres humanos como habitantes del mundo natural y los Orishas como parte del mundo espiritual, por ejemplo, se conectan en esta misma red. Así, los Orishas representan un set, un conjunto fundamental de símbolos particulares que los convierte en arquetipos, en modelos o ideas primigenias para entender la realidad, para entender las relaciones humanas o

entender el mundo natural. Las relaciones entre los orishas y los otros habitantes del mundo natural son registradas a lo largo del corpus de Ifá como relaciones interpersonales y simbólicas.

La teoría de fractales es en esencia una teoría matemática. Sus bases radican en combinaciones de números y fórmulas. Considerar a Ifá desde esta teoría es integrar su estructura particular y la de la naturaleza para entender el universo. Ifá como corpus está organizada en 16 Odú principales y cada uno de éstos por otros 16 para un total de 256 entre mayores y menores. Los 256 Odú contienen a su vez 16 Odú más, para un total de 4,096, pero no como una cifra final. Se entiende que la magnitud y extensión de la sabiduría de los Odú es infinita como su número total. Las combinaciones numéricas están representadas en las figuras del Odú y su significado está íntimamente ligado a su fórmula matemática particular. Desde el mito, el número 16 parece ser la base de sus combinaciones. 16 fueron los primeros orishas que bajaron a la tierra, 16 sus nueces y caracolas de adivinación encargadas de revelar la figura del Odú.

Si la estructura de Ifá es fractal, su contenido y filosofía podría entenderse como una red de elementos cuya estructura básica, fragmentada o irregular, se repite en diferentes escalas. Su forma es creada por copias del mismo elemento. Ifá como estructura organizativa del universo yoruba contiene los arquetipos filosóficos con los cuales se entiende el mundo y las reglas que mantienen su equilibrio.

La cosmovisión yoruba es altamente simbólica. Esta red de significación presentada por Ifá está compuesta esencialmente por símbolos que se interconectan para develar la filosofía moral yoruba. Los símbolos pueden cambiar su aspecto, pero su función siempre permanece. Cada elemento de su tradición está representado en diferentes niveles simbólicos, estéticos y filosóficos. La descripción de simbolismo que presenta Eliade parece acercarse mucho al caso yoruba, más por sus consideraciones conceptuales y no en su idea de sociedad “primitiva”.

Eliade sostiene que los símbolos adhieren nuevo valor a los objetos o a una acción, sin obstruir su valor apropiado e inmediato. Al aplicarse a un objeto o una acción, el simbolismo lo "abre". El pensamiento simbólico hace que la realidad inmediata "brille", pero sin disminuirla: en su propia perspectiva, el universo no está cerrado, ningún objeto está aislado en su propia existencialidad; todo se mantiene unido en un sistema cerrado de correspondencias y asimilaciones (Eliade, Symbolism 6).

El mito es entonces el elemento principal pues de este se derivan los ritos y los símbolos sagrados, hasta la construcción de arquetipos. Entendido por Eliade es un elemento vivo, pues fundamenta la cosmovisión de una cultura. El mito "vivo" proporciona modelos de la conducta humana y confiere significación y valor a la existencia. Es una historia verdadera, una historia de mucho valor pues es considerada sagrada, ejemplar y significativa (Eliade, Mito y realidad 9-10).

El mito es lo que les da significado a todas las cosas. El mito para los yorubas y para Eliade tiene una importancia singular en cuanto a ser el código para descifrar el significado de todo. La verdad mítica es la única que importa. El mito y los rituales asociados a éste unen varios factores dándoles orden, significado y sentido. Ifá es entonces lo que da sentido a la realidad yoruba, Ifá es la estructura y organización de los mitos.

Para los yorubas todo elemento de la naturaleza y toda acción humana está conectada con una dimensión espiritual. En su cosmovisión los objetos no son simplemente elementos de uso sino símbolos que los conectan con el mundo espiritual. Soyinka escribe al respecto, "¡jala [la forma suprema de la poética lírica del arte yoruba] celebrates not only the deity but animal and plant life, seeks to capture the essence and relationships of growing things and the insights of man into the secrets of the universe" (Soyinka 28). Objetos, acciones y elementos de la naturaleza se convierten en sagrados cuando son conectados con el mito.

El trueno, el carnero, la okra o quimbombó y el perro, por ejemplo, no son simples manifestaciones de la naturaleza. Estos elementos se convierten en símbolos sagrados, pues se conectan con la figura de Shangó, dios de la justicia. Esta conexión nace mito en los versos de Okran Meji, que cuenta la historia del Dios del Trueno, Shangó, y explica por qué éste vive en el cielo. Además explica el comportamiento de los carneros durante una tormenta. El carnero es el animal preferido para los sacrificios a Shangó. La okra es otro de sus alimentos favoritos y el perro, aunque no es sacrificado, se considera un animal sagrado para este dios.

[Elephant, Buffalo and Ram] These three children planted ochra, and the God of Thunder came from the sky to steal it; when their mother saw that ochra was being stolen, she said she did not know what was picking it. Elephant began to watch the field, and one day the God of Thunder came back to pick ochra; when he saw Elephant, he roared at him, and Elephant fled into the forest. Buffalo also went to watch the farm; when the God of Thunder saw Buffalo, he reared at him, and he, too, fled into the forest. When it came Ram's turn, he took She-goat along with him because she was his servant; and when the God of Thunder was coming, he brought Dog along. When the God of Thunder reached the Farm, and saw Ram, he roared at him, but Ram roared back; and when he began to stabbing Ram with his knife, Ram began butting him. When they had been fighting a while, the God of Thunder's knife broke, and Ram's horn broke also. The God of Thunder sent Dog to bring him another knife, but when Dog reached the road, he found a bone and lay down to eat it. Ram likewise sent She-goat to bring him another horn; and when humans held out yam rinds to her, She-goat replied, "Today is no day for rinds, bẹkẹkẹ bẹkẹkẹrikẹ" So She-goat brought another horn to Ram; and when Ram had fastened the horn to his head, he chased the God of Thunder away.

Since that time the God of Thunder has remained in the sky, and when thunder crashes and lightning flashes, Ram paws the ground with his feet, saying, "Our fight is not yet finished". (Bascom, Ifa Divination 343-345)

La cosmovisión yoruba está basada en la experiencia humana y es marcadamente intuitiva. Los símbolos que componen esta cosmovisión se entrelazan entre el mundo espiritual y el mundo natural conectándose entre sí en un patrón dinámico. Este paradigma es la fuente de la lógica del ritual. De esta forma, se puede ver que casi intuitivamente se pueden asociar elementos de la naturaleza con los Orishas. A través de los mitos se puede definir el carácter de los Orishas y aquellos sacrificios o incluso ofrendas que les agradan. Las ofrendas favoritas están definidas por su propio carácter. Los sacrificios y las ofrendas, por ejemplo, están simbólicamente y mitológicamente conectadas al carácter del dios (Ogunnaike 250).

Cuando se afirma que esta cosmovisión es intuitiva no responde al tipo de asociación simple que puede hacerse de colores y estados de ánimo o de personas conocidas y personajes de ficción. Los Orishas representan un set particular de arquetipos que a medida se van conociendo. Es mucho más fácil identificarlos en la literatura, la música, la danza, en el mundo natural, en otras personas y hasta en nosotros mismos (250-251).

Los elementos del mito se reconocen como sagrados y en la realización del rito. El hombre se desplaza al tiempo y espacio mítico, de manera que no es un ritual nuevo, sino la realización original del mito primigenio. Mircea Eliade propone el concepto de hierofanía para explicar cómo a través de la historia de las religiones se dan estas manifestaciones de lo sagrado. Lo sagrado se manifiesta siempre dentro de una situación histórica determinada. Las experiencias místicas, aun las más personales y las más trascendentes, están influidas por el momento histórico. El hecho de que una hierofanía sea siempre histórica (es decir, se produzca siempre en situaciones determinadas) no invalida forzosamente su ecumenicidad (Eliade,

Tratado de las religiones 25-27). En otras palabras, la hierofanía es la representación de lo sagrado. Así el perro no es simplemente el animal, sino que se convierte en un animal sagrado para el Dios del Trueno.

Todo en la cosmología yoruba tiene una energía única. Esta energía o secreto se conoce como *Áse* o *àṣẹ*. Para ser considerados como parte de ese patrón arquetípico o de redes significativas debe tener su propio *áse*. En la tradición yoruba esta característica de lo sagrado es determinada por el *áse*. Aunque esta comparación puede considerarse como arbitraria el *áse* es la característica principal del poder ritual, es la autoridad y el dominio para hacer que las cosas sucedan. Además, tal como en la hierofanía es la representación de lo sagrado. Solo Olódùmarè puede concederlo y es Éṣú su guardián principal. “Red symbolizes ase, the catalytic power held in trust by Esu. All the other orisa periodically obtain but a tiny aspect of this vital energy from Esu in order to effect changes in the world” (Campbell 304).

Los mitos son revisados y renovados de acuerdo con los tiempos. Los mitos antiguos pueden ser reformulados sin perder su esencia. En el caso de Shangó, conocido como el Dios del Trueno, es hoy también conocido como el dios de la energía eléctrica. Ogún se conecta con los automóviles y la maquinaria, aunque en un principio estos elementos no hayan hecho parte de su cultura: la inclusión de nuevas tecnologías se incluye también en el mito. Es necesario aclarar que todo este proceso de transformación y cambio más que escritura creativa o creación literaria revela el significado profundo de la red de conexiones. La habilidad de conectar nuevas formas a los arquetipos familiares se puede verse también en los cuentos recogidos por Zora Neal Hurston y Lydia Cabrera⁴, pues uno de los principales aportes de este trabajo es que muestra cómo los

⁴ Zora Neal Hurston integra el mito de “la Bolsa de la Sabiduría” presente en su libro *Mules and Men*, ver Teresa Washington: (*Mules and Men and Messiahs: Continuity in Yoruba*

afroamericanos y afrocaribeños pudieron hacer flexibles sus mitos y adaptarlos a su nuevo entorno.

Eliade plantea la idea de los arquetipos como el último eslabón para entender la filosofía de una cultura. Éste afirma que el estudio de los símbolos religiosos o sagrados contribuye al conocimiento de hombre mismo, por ende, estudiar un simbolismo es el mejor modo de introducirse en la filosofía de una cultura, pues es la inmortalidad y la universalidad de los arquetipos lo que salva a las culturas y al mismo tiempo hace posible que una filosofía de la cultura sea algo más que mera morfología o historia de los estilos. En otras palabras, si un mito, rito o símbolos puede revelarnos la condición humana, entonces puede revelar también la existencia del universo (Eliade, *La nostalgie* 186-189).

El concepto de arquetipo tiene su significación inmediata en “modelos, ideas originarias o formas pre-existentes”. Son patrones originales de los cuales se desprenden otras ideas y conceptos relacionados, algo evidentemente parecido a la red fractal de significación creada por Ifá. Aunque es posible rastrear el concepto de arquetipo desde diferentes autores y disciplinas es necesario aclarar cuáles de estos podrían ser pertinentes para esta investigación.

Frazer con su libro *The Golden Bough* (1890) estudia la idea de los arquetipos desde la antropología social. Sin embargo, sus ideas han sido utilizadas de forma más destacada en la crítica literaria. Una de las ideas más difundidas por este trabajo es la del mito de la muerte y el renacer, la cual Frazer afirma aparece en todas las culturas y está relacionada con la imagen de la vegetación que muere, como al final de la cosecha, y renace, como en la primavera. Frazer lidera

Divination Verses and African American Folktales). En el caso de Cabrera, el mito de “Cómo Obá perdió su oreja” está registrado en *El Monte* y en *Ochún y Yemayá*. Este mito también es analizado por Bascom quien recoge dieciséis versiones de éste, en África y en Latinoamérica.

la discusión sobre arquetipos desde términos materiales y aunque es un referente fundamental en la crítica, sus estudios se basan más en apreciaciones eurocentristas y despectivas de las otras culturas.

Los arquetipos desde el punto de vista del psicoanálisis son el contenido de lo que Jung llama “inconsciente colectivo”. Las imágenes primordiales de las que habla Jung se pueden entender también como imágenes mitogénicas. Estas imágenes indican la existencia de formas definidas en la psique las cuales parecen estar presentes en todo lugar.

Para Jung el arquetipo no es un símbolo o imagen. Es una construcción compleja de significados que implica símbolos. Las ideas primordiales o arquetipos son una figura como un demonio, un ser humano o un proceso que constantemente recurre en el curso de la historia y aparece donde está libremente expresada la fantasía creativa. Esencialmente, es una figura mitológica (Jung P. 81).

Aunque el concepto de Jung sirve como idea general, no aplica totalmente al análisis de la literatura del Caribe ni mucho menos si se toma Ifá como referencia general. Jung intercambia el concepto de arquetipo ritual con el de imagen de fantasía psicótica en una descontextualización o desarmonización de estos conceptos. Soyinka, por el contrario, le llama realidad primaria o territorio de transición a ese mundo interior que Jung llama fantasía. Además de lo inadecuado de su perspectiva, es necesario mencionar que las investigaciones de Jung han servido para fortalecer ideas discriminatorias enclavadas en América y el Caribe.

Existe toda una corriente en el análisis literario que sigue las ideas de Jung. El más completo de estos logros es la crítica arquetípica creada por Frye. Propone una forma de análisis basado en la identificación y estudio de patrones simbólicos y míticos recurrentes. Éste habla del poema como una imitación de la naturaleza y de otros poemas, una forma estética que transporta símbolos y recrea arquetipos en cada creación. Para Frye el arquetipo es un símbolo, usualmente

una imagen, la cual es lo suficientemente frecuente en la literatura para ser reconocida como un elemento de la literatura como una experiencia total. Menciona arquetipos narrativos como la comedia, romance, tragedia e ironía. Explica su propuesta de análisis desde cinco fases, presentando la fase arquetípica o análisis simbólico como un todo (Frye 131).

Se puede aplicar esta misma crítica arquetípica a las novelas del Caribe y especialmente, se puede utilizar para analizar temas relacionados con la mitología yoruba. Está claro que los conceptos que utiliza la crítica arquetípica de Frye no contemplan preguntas fundamentales que consideran la trata de esclavos, la Diáspora y la colonización. Esta crítica debe estar enfocada en las preguntas primeras de Du Bois ¿Cómo se estudia al negro si se le ha negado su humanidad? Qué consideraciones psicológicas deben ser consideradas para entender el ser afrocaribeño.

Un arquetipo filosófico afro-caribeño está relacionado con los conceptos desarrollados por la colonización, la Diáspora, los problemas que enfrenta el negro en el Caribe y sobre todo, con su consciencia religiosa y moral.

Desde el contexto de Ifá, se pueden considerar los Odú como arquetipos metafísicos o principios de significación que conforman la base del mundo yoruba. Los Odú son entonces las fuerzas físicas fundamentales o incluso el arquetipo central de ese universo. Una vez se entienden, todo en el universo son solo detalles de su aplicación. Una vez se entiende, el Odú se devela como una red de circuitos de intercomunicación en donde su flujo significativo conecta todo. Esta red de comunicación está contenida en Ifá así que los Odú pueden entenderse como el principio generador de toda significación. En el proceso de adivinación el babalao identifica el Odú con circunstancias concretas de la vida y explica este evento citando el mito en el Odú. Cuando se reconoce el patrón del Odú o su mito, el babalao usa su interpretación para analizar la situación y entregar un juicio moral.

Los Odú como se ha mencionado antes son personajes mitológicos de la cosmovisión yoruba. Frecuentemente son interpretados como discípulos o hijos de Orunmila, dieciséis poderosos adivinos que bajaron a la tierra para compartir la sabiduría de Ifá. Cada firma del Odú representa un arquetipo particular y está ejemplificado en los versos y narrativas del eṣe de Ifá. Incluso las formas y el orden de la firma del Odú está sujeta a interpretación y especulación (Ogunnaike 362).

Velma E. Love define los Odú como transmisores de energía espiritual dentro del mundo natural. Los Odú son divinidades que pueden manifestarse en experiencias de vida nuevas y diferentes (Love 20). Su enfoque sobre arquetipos en Ifá los define como ideas que contienen o contienen una energía matriz y es compartida con los elementos del universo. Utilizando el análisis de Escrituras Significativas, Love logra rastrear los arquetipos o energía matriz de orishas y Odú a través de escrituras musicales del blues y el jazz.

La elección de los Orí en el cielo es el arquetipo del destino y la fuente primera de todas las opciones que una persona podrá tener en su vida. Esta elección humana no es otra que la elección divina que se repite en un tiempo eterno. Nosotros como humanos, no somos otros que nuestro Orí y como Orí somos parte también de Olódùmarè, y así nuestra elección, todo nuestro ejercicio del libre albedrío, no es otro que nuestro destino. Es solo cuando dejamos la unidad de la eternidad y nos sumergimos en el mundo del tiempo y de la multiplicidad que estos aspectos parecen complejos y contradictorios. La elección del Orí es el modelo de elección y destino. Cada vez que un individuo realiza una elección está siguiendo su destino y sigue su destino porque realiza esta elección.

Los arquetipos pueden considerarse como realidades eternas, presentarse como momentos o eventos históricos. La historia para las sociedades orales consiste en eventos míticos que toman lugar en ese mismo momento y se repiten incesantemente en ese tiempo eterno. “An

object or an act becomes real only insofar as it imitates or repeats an archetype. Thus, reality is acquired solely through repetition or participation” (Eliade, Cosmos and history 397). Eliade también afirma que conocer el mito es aprender sobre el origen de las cosas y conociendo el origen de un objeto, un animal, una planta, es lo equivalente a adquirir un poder mágico sobre éstos con el cual se pueden controlar, multiplicar, o reproducir a voluntad.

Los Orishas se presentan como arquetipos espirituales en la tradición de Ifá. Son los modelos morales y estéticos de esta cultura. Aunque se podrían comparar con los santos católicos, dogmáticamente son diferentes. Los santos son presentados como personas históricas con una vida ejemplar. Los Orishas, en cambio, son descritos en un lenguaje mucho más mítico. Esta responsabilidad moral parece controvertida pues a diferencia de la vida sin mancha de los santos, los Orishas son presentados en la tradición como mentirosos, algunas veces desleales y, sin embargo, son los jueces de la moral humana. Cada Orisha representa un principio, una idea primigenia que se trasmite o conecta en una red amplia, a través de elementos de la naturaleza, eventos históricos y personas.

Capítulo III: Colombia

Del amor y otros demonios: Arquetipo Afrocaribeño de Oshún

Parte 1: Arquetipo filosófico de Oshún en África y el Caribe

La novela *Del amor y otros demonios* (1994) nace de un evento real registrado por el escritor en sus años de periodista en Cartagena. Tiene como antecedente la leyenda contada por su abuela, sobre “una marquesita de doce años cuya cabellera le arrastraba como una cola de novia, que habría muerto de mal de rabia por el mordisco de un perro, y era venerada en los pueblos del Caribe por sus muchos milagros” (García Márquez 13). El joven periodista pensó haberla encontrado en la noticia irrelevante de una mañana de 1949 después de presenciar la exhumación de una tumba en el antiguo convento de Santa Clara. Parte fundamental de la obra es la época y la magistral descripción que se hace de la Cartagena colonial, de su cotidianidad y especialmente, de sus miedos.

Algunos críticos han mencionado como leitmotiv de la novela el proceso de sincretización vivido en el Caribe y en América. Al parecer este enfoque hacia la hibridación cultural, propuesto por García Canclini, ha cerrado la discusión en cuanto al análisis de esta obra. Las conclusiones se han centrado en la clasificación de los componentes étnicos, de la mirada al personaje negro como objeto sexual y el análisis de los discursos de cada etnia. Cabe resaltar que los análisis sobre presencia africana en la obra, aunque hacen referencia a las religiones de origen africano en el Caribe no profundizan en su presencia estética o filosófica.

Las bases para el presente análisis se encuentran en la filosofía moral yoruba implícita en su sistema adivinatorio, conocido como Ifá, el cual es posible rastrear en diversas estructuras de la literatura del Caribe. El trabajo de investigación ha sido enfocado desde la espiritualidad africana como elemento fundamental en la religiosidad popular y por ende, como elemento central de la identidad cultural del Caribe. El análisis de la novela nos lleva a identificar los

elementos religiosos centrales como el mito, los ritos, simbología y la magia presente en la obra como parte constitutiva de la historia.

Mito: redundancia y repetición

Esta lectura plantea un análisis de arquetipos estéticos y filosóficos desde las concepciones de Soyinka sobre los principios de Complementariedad y de Totalidad Cósmica. Trata de definir la naturaleza del ser en los personajes de la novela, siguiendo la tradición africana, más que las metodologías occidentales de análisis literario. Intenta develar, además, los motivos del escritor en la reescritura de los mitos africanos presentes en la novela.

Sierva María de todos los Ángeles quien es presentada como personaje principal de la novela de García Márquez, aparece como una niña de doce años, con una cabellera color cobre que le arrastra al caminar. Es hija única del Marqués de Casaldueiro y Bernarda Cabrera, un matrimonio sostenido por conveniencia y sin la mínima preocupación de sus responsabilidades parentales. Oshún, por su parte, es la divinidad femenina más poderosa del panteón yoruba. Se dice que fue la única Orisha femenina entre las diecisiete divinidades designada por Olódùmarè para intervenir en la creación del mundo. Su culto se extiende desde Osogbo en el Estado de Osun hasta Ikoru en Ikiti y desde Ibadan en Oyo a Ijumu en el Estado de Kwara en Nigeria y desde allí, al Caribe, Latinoamérica y Norteamérica (Abiodun, *Hidden Power Osun* 240).

En el Caribe, Oshún es conocida tradicionalmente como la Señora de los Ríos, pero algunos de sus avatares la relacionan con las bahías y las orillas del mar. Sus posesiones más preciadas son el ámbar, el coral y los metales amarillos; sus alimentos predilectos son la miel, la calabaza y los dulces que llevan huevos. A veces se muestra gentil y auxiliadora, sobre todo en asuntos de amor y de mujeres; otras veces se manifiesta como una entidad insensible, caprichosa, voluble, e incluso puede llegar a ser malvada y vengativa (Benítez-Rojo 31).

Es posible analizar el personaje de Sierva y la diosa Oshún desde sus tres facetas principales: como fenómeno natural, ser espiritual y ser humano. Según la cosmogonía yoruba todos los elementos poseen una existencia primordial y otra compleja, entre humana y espiritual. “These become understandable in the light of the Yoruba cosmological perception, which views all elements, seen and unseen, as possessing two basic characteristics: a primordial existence and a composite of both human and spiritual elements” (Olajubu 88).

Como fenómeno natural, sabemos que Oshún es el río Osun en Osogbo y es la sagrada representación de todas las aguas frescas. Se dice que todo aquello que contiene agua contiene también a esta divinidad, así pues, es el elemento primordial de supervivencia para los seres humanos y dioses. “Osun is identified, not only with the great river which bears her name, but with many streams, pools, and springs. In every place where she is worshiped, her priestesses and priests find her healing and transforming presence in local flowing water” (Murphy y Sanford 230).

De acuerdo a estas referencias, Oshún pertenece al panteón Yoruba y según los patakís o leyendas yoruba, se distingue por su gran belleza y por su sensualidad. En el imaginario popular de la Diáspora Oshún es una mulata sensual y coqueta. Esta apreciación debe distinguirse de los preceptos filosóficos de la religión, pues lo que se ha entendido como sensualidad y coquetería en el imaginario popular es seguridad en sí misma y reconocimiento femenino. Oshún desde la filosofía de Ifá representa el poder femenino.

Está relacionada con Yemayá, Orisha de las aguas profundas del mar y es reconocida también como Orisha de los ríos y el agua dulce. “She greets the most important word within the water. She is the orisha you see healing by means of water that is cool. *Iworo* bird with billiant plume upen her head” (79). Igualmente, es posible encontrar la referencia como esposa de varios dioses, principalmente de Orunmila, Shangó y Ogún. “Divination literatura tells us that Oshun

was once married to Ifá but fell into a more passionate involvement with fiery thunder god, who carried her into his vast brass palace, where she ruled with him” (Thompson 79). Bascom en su libro *African Folktales in the New World* (1992) se refiere al mito: “Cómo Obá perdió su oreja” (Bascom, *African Folktales* 11) en el cual se menciona a Oshún como una de las esposas de Shangó. De igual forma, Cabrera hace referencia al mismo mito en sus libros *El Monte* (203) y *Yemayá y Ochún* (79), en el cual explica la relación de Oshún con las otras esposas de Shangó y por qué los hijos de Obá bailan con una mano o un pañuelo cubriéndose una oreja.

En la novela son múltiples las alusiones que relacionan a Sierva/Oshún con diversas formas del agua, especialmente del mar y la lluvia. La primera forma del agua y de mayor relevancia en el Caribe es, sin duda, la de su mar. Las aguas del Caribe están presentes en la novela como puente que conecta el microcosmo de Cartagena con el mundo, transporta los barcos cargados de esclavos e incluso los cadáveres de aquellos pericados en el viaje (9). El agua en su dimensión espiritual, especialmente el Mar Caribe tiene también una connotación de cementerio para las comunidades africanas y afrodescendientes, puesto que es la madre Yemayá, el mar, quien recibe los cadáveres de los africanos muertos en el viaje. Desde el nacimiento de Sierva, el agua hace parte fundamental de su caracterización ya sea en forma de lluvia o de aguas propicias: “Una mañana de lluvias tardías, bajo el signo de Sagitario, nació sietemesina y mal Sierva María de Todos los Ángeles” (53). “[...]la bañaban con aguas propicias, la purificaban con la verbena de Yemayá y le cuidaban como un rosal la rauda cabellera que a los cinco años le daba a la cintura” (54).

Son las lluvias torrenciales la forma definitiva en la que Oshún se manifiesta como diosa del amor y es precisamente, en los momentos decisivos para el personaje de Delaura cuando la lluvia cobra importancia: “Delaura huyó sin despedirse. Protegió la maletita bajo la capa y se envolvió en ella, porque llovía a mares. Tardó en darse cuenta de que su voz interior iba

repetiendo versos sueltos de la canción de la tiorba. Empezó a cantarla en voz alta, azotado por la lluvia, y la repitió de memoria hasta el final” (70). “Delaura no tenía sosiego, hacía las cosas de cualquier modo, flotaba, hasta la hora feliz en que huía del hospital para ver a Sierva María. Llegaba jadeando a la celda ensopado por las lluvias perpetuas, y ella lo esperaba con tal ansiedad que la sola sonrisa de él le devolvía el aliento” (78).

Oshún es también el agua de beber, el agua dulce que permite la vida y la sanación: “[Delaura] Le agradeció el colirio que, en efecto, le había borrado de la retina la imagen del eclipse. “«No tiene nada que agradecerme», le dijo Abrenuncio. «Le di lo mejor que conocemos para el deslumbramiento solar: gotas de agua lluvia»” (76). Por otra parte, mientras el agua de la casa y del patio de los esclavos es clara y propicia, el agua del Convento está muerta. La descripción del agua del estanque y luego, Sierva bebiendo de ésta se presentan como prelude de su desgracia. “Debajo del árbol había un estanque de aguas muertas con un marco de hierro oxidado donde hacían maromas de circo las guacamayas cautivas” (40).

Oshún es la manifestación espiritual del río y el río mismo en su dimensión física y ontológica. Los yoruba entienden que el río es vital para la existencia humana y la supervivencia del mundo, por tanto, este elemento físico es incluido en todos sus rituales. En su manifestación espiritual el río es la frescura y desde su dimensión ontológica es la existencia y realidad espiritual. El ser africano tiene la dualidad del ser físico y espiritual, y Oshún representa esa complejidad.

Como diosa, Oshún puede ser comparada con otras divinidades africanas como Olokún, Yemayá y Mami Wata, todas por estar relacionadas con el agua. “Water deities are ubiquitous and vitally important in southern Nigeria. Among these deities are Osun in the Yoruba southwest, Olokún in Bini and Edo southeast, and Mami Wata in the Niger delta” (Stanford 229). Estas cuatro divinidades pueden incluso confundirse entre sí en algunos pueblos africanos del

occidente. A Oshún como sabemos le pertenece el agua dulce; Olokún es la divinidad que habita en las profundidades del mar, y se dice que es andrógina y muchas veces temible. Por su parte, Yemayá es la diosa de las aguas del mar y es, también, su espuma. Es reconocida como uno de los avatares de Olokún o uno de sus caminos. Mami Wata representa los espíritus del agua. Se le conoce también como la Sirena o la serpiente del agua. “In the pidgin vernaculars of West Africa, the term Mammy Wata describes a complex of beliefs and practices involving water spirits that bestow good fortune or wreak personal disaster in return for some kind of relationship, usually framed as a sexual attraction” (Gore y Nevandomsky 60).

Las manifestaciones como ser espiritual u Orisha yoruba empiezan a revelarse en Sierva desde la temprana infancia. En la forma como asusta a su propia madre se ve la presencia de un ser con características extraordinarias, “[Bernarda] Vivía con el alma en un hilo desde que creyó descubrir en la hija una cierta condición fantasmal. Temblaba solo de pensar en el instante en que miraba hacia atrás y se encontraba con los ojos inescrutables de la criatura lánguida [...]. Cuando más concentrada estaba en sus negocios sentía en la nuca el aliento sibilante de serpiente en acecho, [...] Ella le aumentaba el susto con una retahíla en lengua yoruba” (56).

Con respecto a las manifestaciones de Orishas desde la temprana edad, Lydia Cabrera comenta que es muy común encontrar en la Regla de Ocha y otras religiones de origen africano las manifestaciones espirituales de Orishas o Santos en el comportamiento de menores, desde muy temprana edad o incluso antes de nacer.

No es raro que el santo se manifieste en muchos individuos desde la más tierna infancia. Personalmente he visto muchos niños «montados», lo que obliga a los padres a asentarles el santo, a reconocerlo sin dilación como dueño de esa cabeza, o a rayarlos en Mayombe. Otros «ya nacen con santo» y se les consagra antes de nacer, «cuando están todavía en el vientre de su madre». (Cabrera, El Monte 41)

La fuerte referencia hacia la inmaterialidad e invisibilidad de la niña, o como ser de otro mundo, ratifican la imagen de ser espiritual oculto en ésta. “Su modo de ser era tan sigiloso que parecía una criatura invisible. Asustada con tan extraña condición, la madre le colgaba un cencerro en el puño para no perder su rumbo en la penumbra de la casa” (21). Es descrita como una criatura de otro mundo, muy posiblemente del mundo espiritual: “«No es que la niña sea negada para todo, es que no es de este mundo»” (56). “Traspuesta en el patio de los esclavos Sierva María aprendió [...] a deslizarse por entre los cristianos sin ser vista ni sentida, como un ser inmaterial” (54).

Con relación a la idea de invisibilidad e inmaterialidad propio de los Orishas, Bolanji Idowu explica al respecto:

The name orisa is used exclusively for the divinities, and never for any ordinary spirits [...] By connotation, *orísa* brings to the mind the image of beings with personal, if not physical, certainly anthropomorphous, qualities which make them individual realities to their worshippers and qualify them for their function in the world of men. (61)

Como diosa, Oshún es también la fertilidad, la dimensión espiritual del embarazo y el nacimiento, pues, el cuerpo humano está constituido mayormente por agua. En su faceta como creadora, es reconocida como la única divinidad femenina entre las diecisiete divinidades encargadas de la creación del mundo.

Finalmente, en su existencia humana, Oshún es reconocida en la Diáspora como una mulata alegre, sensual y extremadamente hermosa. La idea de la mulata es un avatar de Oshún que se contextualizó en el Caribe y Latinoamérica a partir de los arquetipos femeninos del contexto colonial, caracterizado por sus divisiones raciales. Este contexto también crea en su dinámica racial este tipo de arquetipos racializados dentro de las religiones. La idea de la mulata

es una construcción de la Diáspora. En África este concepto no aplica puesto que es muy difícil esta presencia. Ésta sería una de las contradicciones más evidentes en la construcción del arquetipo afrocaribeño de Oshún puesto que desde la filosofía de Ifá representa la vitalidad y el poder femenino y en el Caribe ha sido racializado y erotizado bajo la idea de la mulata.

Las hijas de Oshún son reconocidas por cuidar afanosamente su cabello y usarlo hábilmente en el momento de coquetear. En Sierva estas características empiezan a aparecer desde la fiesta de sus doce años cuando es adornada con cascabeles y collares. Oshún se manifiesta en la floración feliz, en la cadencia al caminar y en la tímida sensualidad de la niña. No es casualidad que en la preparación para la fiesta, Sierva es llevada hasta el puerto y sea testigo de la presentación y venta de la esclava abisinia. Este personaje aparece como la representación de la existencia humana de Oshún y de su llegada al Caribe.

La Abisinia es la pieza más preciada del cargamento de esclavos. Es puesta en venta por su sola belleza y comprada por su peso en oro. Aparece en la primera parte como un presagio de la presencia de la diosa en la novela, así como del desembarco de los Orishas en el Caribe. Dentro de la caracterización estética de Sierva como Oshún cabe mencionar elementos como la miel o la melaza de caña con la que embadurnan a la Abisinia.

Era una cautiva abisinia con siete cuartas de estatura, embadurnada de melaza de caña en vez del aceite comercial de rigor, y de una hermosura tan perturbadora que parecía mentira. Tenía la nariz afilada, el cráneo acalabazado, los ojos oblicuos, los dientes intactos y el porte equívoco de un gladiador romano. No la herraron en el corralón, ni cantaron su edad ni su estado de salud, sino que la pusieron en venta por su sola belleza. El precio que el gobernador pagó por ella, sin regateos y de contado, fue el de su peso en oro. (16)

En su existencia humana además de ser reconocida como una mujer hermosa, rica y emprendedora, Oshún es también una guerrera; se cuenta que en la guerra de Fulani sobre la invasión del islam en los estados yoruba, ella utilizó plantas para debilitar a los enemigos. Su ayuda durante la guerra fue muy valiosa pues el ejército pudo derrotar a sus enemigos. El rey incluso mencionó que sin la ayuda de Oshún (por ende, de todas las mujeres) la victoria en esta guerra hubiese sido imposible (Olajubu 84).

Con la mención de la abisinia, el autor nos muestra el recorrido que debió seguir la diosa Oshún desde África hasta desembarcar en el nuevo mundo. Oshún, Orisha del amor y la belleza, llega a América en barco, en el corazón y la tradición de los esclavos. Para la tradición yoruba, “Òṣun is seen as one of the Seventeen principal Divinities who descended into the world from heaven in Yorùbá mythology. Olódùmarè gave them the power (àṣẹ) to direct the affairs of the world. She is the only female among them and the one with àṣẹ-the power to make things happen” (Ajíbádé 32).

Sierva María, Oshún y Nuestra Señora de la Caridad del Cobre

La abisinia nos conecta igualmente con otro personaje que representa el tercer elemento clave en la caracterización estética de Sierva: la criada mulata que acompaña a Sierva al mercado y desatiende las órdenes de Bernarda aventurándose al encuentro con el destino, Sierva con el perro del lucero en la frente y ella misma con la abisinia. Este personaje de la mulata es el eslabón entre la cultura ancestral africana y la pequeña marquesita con cabellos color cobre.

En el Caribe la diosa Oshún es conocida como Ochún y está relacionada directamente con la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona religiosa de la isla de Cuba. Es fundamental estudiar la relación entre Oshún y La Caridad del Cobre para entender las implicaciones de este fenómeno sincrético en la identidad del Caribe. La Caridad del Cobre no es solo la máscara

blanca que los esclavos debieron utilizar para adorar a su diosa sino también una nueva forma de entender a Oshún en América (Murphy y Sanford 78).

El impacto que causa en la lectura la venta de la Abisinia contrasta con la forma distraída con que se describe a la acompañante de Sierva en la primera parte. Esta última es mencionada en el párrafo introductorio como “la sirvienta” con quien Sierva habría ido a comprar los cascabeles para la fiesta de sus doce años. Seguidamente, se nombra como “la criada” quien se aventura hasta el arrabal de Getsemaní y se enfrenta con la belleza de la abisinia.

Se puede observar cómo este personaje aparece en los momentos claves del inicio de la novela. Es ella quien advierte la mordida del perro y cura a Sierva: “Así que la criada no se alarmó. Ella misma le hizo a la niña una cura de limón y azufre y le lavó la mancha de sangre de los pollerines, y nadie siguió pensando en nada más que en el jolgorio de sus doce años” (16). Es “la criada” quien no le cuenta a Bernarda sobre el incidente del perro, pero le da un reporte completo de la venta de la abisinia, poniendo en contraste las dos situaciones: “cuando regresó la criada que acompañó a Sierva María, y no le habló del mordisco del perro. En cambio, le comentó el escándalo del puerto por el negocio de la esclava” (17). Luego, “por descuido” esta misma le deja saber a Bernarda el evento en el mercado: “Dos días después de la fiesta, y casi por descuido, la criada le contó a Bernarda que a Sierva María la había mordido un perro” (21). La sirvienta mulata también descubre el cadáver del perro con el lucero en la frente, “cuando la criada fue sola al mercado y vio el cadáver de un perro colgado de un almendro para que se supiera que había muerto del mal de rabia. Le bastó una mirada para reconocer el lucero en la frente y la pelambre cenicienta del que mordió a Sierva María” (22) y después da la noticia de que la niña presenta los primeros síntomas de la rabia: “«Mi pobre niña, señor, ya se está volviendo perro»” (62).

Finalmente, con la muerte de Dominga de Adviento, el personaje de la criada adquiere una nueva dimensión pues se convierte en el remplazo de la madre protectora. El personaje de Dominga revela el nacimiento de una nueva forma religiosa que combina y complementa las creencias juntadas en el nuevo mundo. Dominga es descrita como la personificación del sincretismo entre religiones nacido en el Caribe: “era el enlace entre aquellos dos mundos, se había hecho católica sin renunciar a su fe yoruba, y practicaba ambas a la vez, sin orden ni concierto. Su alma estaba en sana paz, decía, porque lo que le faltaba en una lo encontraba en la otra” (20).

Solo después de esta descripción, la esclava mulata reaparece con nombre propio y con una identidad que aclara su verdadero papel dentro del relato. “La única mulata, que se llamaba Caridad del Cobre, se identificó tiritando de miedo. El marqués la tranquilizó. «Encárgate de ella como si fueras Dominga de Adviento», le dijo” (36).

El nombre de Caridad del Cobre nos remite a Cuba y a uno de sus personajes más representativos: La Virgen de la Caridad del Cobre, patrona religiosa de la isla e imagen sincretizada de la diosa yoruba Oshún. El cobre es el componente que conecta a estas dos entidades religiosas. En uno de los mitos sobre Oshún se menciona: “She owned a wealth of bracelets, staffs, needles, earrings – all in brass, the metal the Yoruba regard as most precious” (Thompson 79).

Al respecto Lydia Cabrera en su libro *Yemayá y Ochún*, registra: “Porque el cobre originalmente le pertenecía, y era dadivosa y complaciente, los Lukumí [una de las denominaciones del pueblo yoruba en Cuba] la identificaron con Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, que se adoraba en la iglesia parroquial de la villa del Cobre, en zona abundante en minas de ese metal, a cuatro leguas de la ciudad de Santiago de Cuba.” (56)

La conexión principal entre Sierva y Caridad del Cobre, y por ende entre Oshún, es mencionada por García Márquez desde el prólogo, en el cual se refiere a la noticia origen de la novela. La característica primera que invita al escritor a recrear esta historia es sin duda el cabello color cobre que brota desproporcionado de la lapida: “La lápida saltó en pedazos al primer golpe de la piocha, y una cabellera viva de un color de cobre intenso se derramó fuera de la cripta. El maestro de obra quiso sacarla completa con la ayuda de sus obreros, y cuanto más tiraban de ella más larga y abundante parecía. [...] Extendida en el suelo, la cabellera espléndida medía veintidós metros con once centímetros” (13).

El énfasis en el color del cabello se repite a lo largo de la novela como conexión entre La Virgen de la Caridad del Cobre y la diosa del amor Oshún sincretizadas en Sierva María; en otras palabras, como ejercicio de complementariedad entre opuestos y metáfora de sincretización. Se puede observar en las diferentes descripciones que hace el narrador de la niña: “Empezaba a florecer en una encrucijada de fuerzas contrarias. Tenía muy poco de la madre. Del padre, en cambio, tenía el cuerpo escuálido, la timidez irredimible, la piel lívida, los ojos de un azul taciturno, y el cobre puro de la cabellera radiante.” (21). Asimismo, cuando Sagunta intenta curarla: “[...] encontró a Sierva María pataleando en el piso, y a Sagunta encima de ella, envuelta en la marejada de cobre de la cabellera y aullando la oración de San Huberto” (63).

Para poder adentrarse en el análisis de Sierva María, en otras palabras de Oshún en el Nuevo Mundo, es necesario buscar sus formas sincréticas primigenias u originarias en América, África y Europa en una re-lectura del Caribe como propone Benítez-Rojo: “Ciertamente, para una re-lectura del Caribe hay que visitar las fuentes de donde manaron los variadísimos elementos que contribuyeron a la formación de su sistema cultural. Esto es así, porque en cuanto logramos establecer e identificar por separado los significantes que integran el objeto sincrético

que estamos analizando, se produce al momento un radical desplazamiento de esos significantes” (Benítez-Rojo 122).

Existen tres componentes fundamentales en la figura suprasincrética de la Virgen de la Caridad del Cobre: Atabey o Atabex de procedencia aborigen; la Virgen María, en la figura de la Virgen de la Caridad de Illescas de procedencia europea; y Oshún, orisha del culto yoruba de procedencia africana.

Atabey es la divinidad taína conocida como el principio femenino del mundo. Es también reconocida como diosa madre, divinidad de la luna, el mar, el nacimiento y era representada por los indígenas en forma de una rana. Esta diosa está relacionada también con Orehu, diosa arahuaca y con una diosa aún más antigua, la Madre de las aguas. Es sin duda una figura sincrética que implica el paso de la tradición del pueblo arahuaco al taíno, sus descendientes directos.

Atabey/Orehu es entonces reconocida como progenitora del Ser Supremo de los taínos, madre de los lagos y ríos taínos, protectora de los flujos femeninos, [...] y allá, al otro lado del arco antillano [en Guayanas], la Gran Madre de las Aguas, la inmediatez del matriarcado, los inicios de la agricultura de la yuca. (123)

Esta relación implica la travesía de varias naciones indígenas a través del continente americano en tiempos precolombinos. En primer lugar, se encuentra el viaje de los arahuacos desde Guayanas hasta la costa caribeña, de su llegada a las Antillas y el poblamiento minucioso de las islas. De igual forma, la travesía caribe, en sus largas canoas, con sus estrategias de guerra y su deseo por poseer las islas. Finalmente, las guerras caribes por el dominio y la intempestiva llegada de los españoles acabaron con los taínos, pero no con el flujo cultural que aun conecta el Amazonas con las Antillas. El culto a Atabey tiene un origen lejano en el mismo corazón del

Amazonas. Cuando los indígenas vieron por primera vez la imagen de la Virgen María siendo adorada por los españoles no quedó duda de que era la misma Atabey y Madre de las Aguas.

Benítez-Rojo menciona cómo la Virgen de Illescas es también un objeto sincretizado. En el Renacimiento se inicia en Bizancio el culto a la Virgen María. Gracias a la aparición de los trovadores y a la renovada imagen de la mujer, quien pasa de ser “pecadora, la Serpiente tentadora de Adán” a ser reconocida por sus virtudes de “Madre” y “Señora,” el culto a la Virgen María se extiende rápidamente por toda Europa y llegó sin duda hasta la villa de Illescas. Se dice que la primera imagen de la Virgen fue llevada a Illescas por San Pedro en uno de sus dos viajes a Hispania. La imagen pintada por San Lucas tenía como objetivo conservar la belleza de la Virgen para las generaciones futuras (Martín i Ros et al. 20).

El culto a la Virgen de la Caridad de Illesca se difundió y fue entonces cuando en el siglo XVI llega a la isla de Cuba en manos de un Capitán de artillería. “A la isla de Cuba, fue trasladada una copia de la imagen por el capitán de artillería, Francisco Sánchez de Moya, vecino de Illescas quien por orden de Felipe II debía dirigir las minas de cobre cercanas a Santiago de Cuba y construir allí una pequeña iglesia para atender espiritualmente a colonos y naturales” (40).

La extracción del cobre fue una de las principales fuentes económicas en la isla de Cuba mucho antes de las largas plantaciones de caña. En 1530 fue descubierto un depósito grande de este mineral. Para su extracción los españoles esclavizaron a la población taína, pero estos sucumbieron ante el trabajo forzado y las enfermedades euroasiáticas (Murphy, Ye’ye’ Cachita 79). Para suplir la necesidad de mano de obra se trajeron esclavos de África cuyas condiciones físicas garantizaban el funcionamiento de la mina. En estas condiciones de opresión y esclavitud hizo su aparición milagrosa La Caridad del Cobre. En una historia que todo cubano conoce, se

cuenta cómo la imagen de la Virgen se le apareció a tres niños en una canoa en la bahía de Nipe en la segunda mitad del siglo XVII. Lydia Cabrera relata la historia de la aparición:

Dos indios, Juan de Joyos, Juan Moreno, y Rodrigo, un negrito criollo, habían ido a pie a buscar sal a la bahía de Nipe. Embarcados allí en una canoa, vieron en horas del alba, una forma que blanqueaba a lo lejos en el mar. Remaron hacia lo que en lontananza les pareció un bulto, y se encontraron con la imagen tallada en madera, de la Santísima Virgen María, que flotaba incólume sobre una tabla. Nuestra señora llevaba en el brazo izquierdo al niño Jesús, y una cruz de oro en su mano derecha. Yo soy la Virgen de la Caridad, rezaba en la tabla una inscripción con grandes letras, que leyó el indio Juan de Joyos. (Cabrera, Yemayá y Ochún 56)

La Virgen de la Caridad del Cobre tras una larga tradición religiosa fue declarada Patrona de Cuba el 10 de mayo de 1916 por el Papa Benedicto XV. En la exégesis de la aparición de la Virgen a los “Tres Juanes”, como la tradición los ha llamado, se interpreta a los tres niños como las tres etnias presentes en cada cubano. El hecho de que haya aparecido a niños de etnias distintas a las europeas es la clave para la complejidad de esta figura. La Caridad del Cobre es entonces la representación de la mezcla cultural y de la lucha racial en el Caribe.

Con su milagrosa aparición cerca de las minas de cobre la fe en la Virgen de la Caridad se fortalece, ahora más, pues incluye a las etnias indígena y africanas. Los negros esclavos vieron por primera vez vestida de colores y adornada con joyas la imagen de su propia diosa. Aquella figura que los españoles adoraban y a quien pedían protección, era para los indígenas Atabey/Orehu y para los africanos “Oshún Yeyé”.

Los africanos llevados como esclavos a las minas de cobre aprendieron a adorar la imagen de la virgen mulata y en voz baja sin ser escuchados por sus amos españoles la llamarían

Yeyé, que quiere decir Madre en yoruba (50). *Ochún* en el Caribe es la diosa del amor y la belleza. Tradicionalmente reina de las aguas dulces, relacionada con las bahías y la orilla del mar.

Ochún es una orisha mulata. Es la dueña del río, del oro y de la miel. Su característica más señalada es la sensualidad. Además, Ochún es muy sexual y sus danzas lo demuestran plenamente. Es como Afrodita, la diosa del amor. Su color simbólico es el amarillo. Ochún posee manillas de metal amarillo, cascabeles, remos, calabazas y otras piezas más. En África es la diosa del río Ochún, afluente del Níger. Tiene gran significación en nuestra tierra por estar sincretizada con la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba. (Barnet 19)

El fenómeno Oshún / Virgen de la Caridad del Cobre, es un claro ejemplo del complejo proceso cultural y de construcción de identidades ocurrido en el Caribe. Como estrategia de resistencia el pueblo yoruba utilizó la imagen de la Virgen de la Caridad para yuxtaponer a su diosa y rendirle culto. Se podría entender este fenómeno como la utilización de dos códigos para una misma entidad. Una forma de “esconder” sus verdaderas creencias es con la máscara de la Virgen blanca, utilizando una estrategia subversiva de resistencia a las condiciones de opresión en que se encontraban. La Caridad podría entenderse como el código blanco socialmente aceptado, un código que como hemos visto no reemplaza el original, sino que se le adiciona y lo complementa.

Parte 2: La Oshún garciamarquiana, un intento fallido

Transfiguración del arquetipo mítico al arquetipo literario

En la cultura yoruba los dioses son entendidos desde el contexto de la falibilidad humana. Están propensos a cometer errores que pueden trastornar la naturaleza y para restablecer este

orden, son llamados a expiar sus errores a través de la penitencia. La moral en la cosmovisión yoruba está ligada a la compensación obligatoria de lo que la naturaleza demanda. El restablecimiento de la armonía en la naturaleza, en el mundo de los humanos y el cosmos, en general, es el objetivo último. El drama de los dioses y por ende, la dialéctica del ritual, está conectada con la dinámica cíclica de la naturaleza, con los ciclos alternados de la muerte y la vida, la escasez y la abundancia, la sequía y la lluvia, etc. El drama de los dioses es esencialmente un ritual (un rito de paso), y los dioses mismos son los primeros actores en este drama. El drama que se desarrolla en la historia de Sierva María es un rito de paso distinguido por una estructura de tres partes, la cual contiene todos los ritos de transición: ordalía, rito de la muerte y re-nacimiento.

Las representaciones humanas del drama de los dioses son imitaciones del arquetipo original. El término “arquetipo ritual” es usado por Soyinka como sinónimo del “drama de los dioses”, pues al ser el drama primigenio o primordial, lo convierte en arquetípico. Para Soyinka no hay una línea clara que pueda dividir el drama del ritual y así, utiliza los dos términos de forma intercambiable. Esto se debe a que en las sociedades africanas tradicionales no existe una diferencia entre actuación dramática y ritual; para éstas, ambas constituyen lo mismo (Obiajuru 14). El drama de Oshún se centra en el reconocimiento y restablecimiento de su poder y autoridad entre los hombres. Al ser la única mujer entre los diecisiete Orishas que intervinieron en la creación del mundo, Oshún demuestra su importancia y necesidad de ser incluida en todas las acciones que se planeen. En el Odú Òṣéturá (Òṣé y Òtúá) como una combinación de dos Odú mayores, se hace referencia al mito de la creación y la intervención de Oshún.

Kómú-n-kórò

The priest of Èwí of Adó,

Òrun-mú-dèdèdèdè-kanlè.

The priest of Ìjèṣà Township
The crab was inside the pond (river)
Marching on an extremely cold ground (soil)
Divination was made for the seventeen Odù
On the day of their flight from heaven into the world
They got into the world
They cleared Orò groove
They cleared Ọpa groove
They planned
They ignored Òṣun (in their planning)
They tried to govern the world
There was no peace and order in the world
They rose up instantly
And went to Olódùmarè
Olódùmarè welcomed them
And asked for the seventeenth of them
Olódùmarè said, “Why did you ignore her?”
They said, “It was because she is a woman among us,”
Olódùmarè said:
Boríborí, the priest (diviner) of Írágberí,
Is an apprentice of Òṣun.
Ègbà, the priest (diviner) of Ìlukàn,
Is an apprentice of Òṣun
Àtòmù, their priest (diviner) in Ìkirè Ilé,

Is an apprentice of Òṣun These divinities (deities) are those
Who allow a person to trade,
Who allow a person to make gains
But, they don't allow the person to go home with the gains.
Olódùmarè said:
What you were ignorant of before.
Is what you have now known!
Go back into the world and involve Òṣun,
in whatever you want to do.
Whatever you lay your hands upon.
Will continue to prosper
When they got into the world
They begin to involve Òṣun in their planning
And they begin to praise Òṣun as:
The one who has shelf to store brass
The one who lulls her children with brass
My mother, the one who accepts coral beads for ritual
Stone! Water! Èdan
Àwùrà Olú Agbaja
The Precious/Gracious Mother, Òṣun
Ládékojú is the ever-present-one-in-decision-making,
Òṣun, the Precious/Gracious Mother. (Ajíbádé 30-32)

La armonía en el mundo solo es restablecida cuando Oshún es reconocida como parte fundamental en la toma de decisiones. Olódùmarè, restablece el orden y le entrega el *àsẹ* (poder

para realizar todo), reivindica su posición ante los hombres y les revela el conocimiento, la importancia de Oshún para llevar a cabo sus planes y por ende la importancia de la mujer en el orden social y natural. La tragedia o el drama de Oshún está ligado a la constante lucha femenina por reconocer y restablecer su posición e importancia en el mundo. Oshún es el arquetipo de la lucha y el reconocimiento femenino en el orden social y natural.

Mientras en el drama de Ogún, mencionado por Soyinka como drama arquetípico, la “angustia de la separación” hace posible el principio de Complementariedad, en el cual dioses y humanos sienten la necesidad constante de experimentar la existencia del uno en el otro y esta interacción entre humanidad y divinidad lleva a una personalidad completa, un ser unitario, a lo que Soyinka llamaría “la totalidad cósmica” (144-145). En el drama de Oshún nunca habrá armonía u orden en el mundo mientras no se reconozca la importancia del poder femenino. Ogún debe luchar contra las fuerzas del inframundo, como representación del extrañamiento entre dioses y hombres, para cerrar la brecha entre éstos y así restablecer el principio de Complementariedad. Oshún es llamada a luchar entre dioses y a imponerse como igual. En el mito primigenio se develan sus características como fuerza creadora, guerrera y a la vez conciliadora, reposada, sabia, como presencia que equipara la balanza, la armonía del mundo y como complemento en el orden de los dioses.

A diferencia de Ogún, llamado a la ordalía por su arrogancia o “act of *hubris*”, es su naturaleza lo que hace a Oshún transgresora. Es la mujer que se impone en un orden de hombres. Mientras Soyinka menciona el “*hubris*” o arrogancia como la raíz de toda tragedia o incluso, como una necesidad trágica, para Oshún su único acto de transgresión es el hecho de ser mujer: “Why did you ignore her? They said, “It was because she is a woman among us”.

La consciencia trágica del drama yoruba es la consciencia del protagonista en su progreso paralelo a través del abismo de transición. El destino trágico, en general, es la recreación del rito

de transición de los dioses. Las tribulaciones, el infortunio, la mala suerte son vistas como reflexiones personales de la agonía de los dioses (150). En la tragedia de Oshún el “golfo de transición”, su intento por cerrar la brecha y sus luchas, se centran en el establecimiento de un orden femenino.

Ordalía

La prueba es la primera fase del rito de transición. En la tradición oral yoruba se registra la utilización de la ordalía o prueba como una forma para determinar la inocencia en casos de transgresión de las leyes sociales (Owomoyela 65). La ordalía propone solo dos caminos, la superación de la prueba o camino de la vida e inocencia, y el fallo de la misma o camino de la muerte y culpabilidad. En el drama de la Oshún garciamarqueana se establecen la vida y la muerte como sujetos, esferas de existencia y complemento en el ciclo del rito.

Es difícil capturar en representaciones artísticas el carácter complejo de Oshún, tal vez, lo más acercado ha sido su representación en el abanico de cobre de Oginnin Ajirotitu Arode Onishona, pues su riqueza en representación es notable. Las conexiones entre la diosa del río, con el supremo poder de la tierra y la cercanía de la diosa del agua con el Ser Supremo está representada en el mango del abanico (Thompson 81). Oshún siempre ha sido accesible a sus devotos a través de *oriki* (nombre de alabanza) que pueden estar en la forma de esculturas, pinturas, arquitectura, versos poéticos de Ifá, recitaciones, canciones, bailes, movimientos, actuaciones ritualistas, fragancias, objetos naturales y / o elementos de su comida favorita. Oshún es nombrada en uno de sus *oriki* verbales más representativos como “Una mujer corpulenta cuya cintura no pueden abarcar dos brazos” (Abiodun, Yoruba art 88). Esta imagen de la diosa integra la idea de un poder creador que esconde el don de la vida, con una autoridad sin límites en el pensamiento yoruba. Oshún como el agua fresca es entendida como el origen de la vida, tan

caudalosa y extensa como el río que lleva su nombre. En el caso de los *oriki* visuales, la falda amplia, blanca o amarilla, usada por las devotas o sacerdotisas de Oshún es el recordatorio constante de que la imagen literal y metafórica de la diosa es la de un ser más extenso que la vida misma.

The distinctive, voluminous flowing white [and yellow in the Caribbean] skirts of Òsu's priestesses and devotees are the most easily recognizable visual *oriki* to Òsun whose extremely large following in Africa and the New World is a testimony to her enduring presence. Besides, as we will discover, these big hoop skirts, wherever they occur, are a constant reminder of the image of an *Orisa* who is literally and metaphorically larger than life. (88)

En la novela, Sierva/Oshún es el sujeto que contiene la vida y es la vida misma que sobrepasa su extensión. El *oriki* o la metáfora visual de la vida en la novela es el cabello color cobre de Sierva, en su extensión inverosímil descrita desde el prólogo del libro y repetido en cada descripción del mismo, “«Ya no me hace falta», dijo él [Delaura], alentado. «Ahora cierro los ojos y veo una cabellera como un río de oro»” (77).

Señalado en el prefacio por la cita de Tomás de Aquino en *De la integridad de los cuerpos resucitados*, aparece como motivo central de la obra directamente relacionado con la idea de la vida y la resurrección: “Parece que los cabellos han de resucitar mucho menos que las otras partes del cuerpo”. El cabello es la metáfora de la existencia que sobrepasa la extensión de la vida. En la cosmovisión yoruba la existencia no está determinada por la vida o la muerte. Hay esferas o mundos que confluyen y se entrelazan de forma natural a través de ritos y posesiones, en los cuales los vivos, los ancestros y los dioses pueden coexistir sin problema. El cabello de Sierva es también el *àṣẹ* poseído por Oshún para hacer posible toda empresa humana, la autoridad sin límites que posee la diosa para intervenir en la consecución del destino y de su

poder femenino como única diosa entre los diecisiete Orishas presentes en la creación del mundo.

Dominga de Adviento, como la madre protectora, Yemayá, es quien establece la relación entre el cabello y la vida. Es ella quien ofrece la promesa a los Orishas de no cortar el cabello de la niña, si éstos le regalan la vida. A partir de este momento, en la historia, las características de Oshún reveladas en el mito primigenio, la relación entre el cabello y la representación de la vida son reveladas en las múltiples descripciones de la protagonista en la novela. Se cita uno de los ejemplos más claros:

Las evidencias de su buena salud estaban a la vista, pues a pesar de su aire desvalido tenía un cuerpo armonioso, cubierto de un vello dorado, casi invisible, y con los primeros retoños de una floración feliz. Tenía los dientes perfectos, los ojos clarividentes, los pies reposados, las manos sabias, y cada hebra de su cabello era el preludio de una larga vida. (40)

Esta relación entre Sierva / Oshún como sujeto de la vida, la simbología del cabello y la consecución del destino pueden claramente ser entendidos desde dos de sus *oriki* verbales: *Òsun, Sèègèsí* o “la encarnación de la gracia y la belleza” y *Olóòbyà iyùn Adagbadébú Onímole Odò* como “la peluquera preeminente con un peine de cuentas de coral”. Oshún es conocida en la mitología yoruba como una experta estilista, tiene por tanto una influencia profunda en el destino de todos los seres humanos y Orishas. Su relación con la cabeza y el cabello como elementos externos de los seres humanos están directamente conectados con el *orí* o cabeza espiritual. Como se ha mencionado antes, el *Orí* es la cabeza regente de cada ser humano (Idowu 169). Se cree que es el destino, la personalidad y el ángel protector. Cada persona posee una cabeza regente; es el *Orí* quien se arrodilla y recibe el destino mucho antes de nacer y llegar a la tierra:

Besides adding to the power and aesthetic pleasure of the human face and the head, which is the focus of much aesthetic interest in Yoruba art, hair-plaiting carries a more important religious significance in Yoruba tradition. The hair-plaiting (hairdresser) is a visual *oriki* artist who honors and adorns Orí (Orí-inú), the “inner spiritual Orí,” the “*òrìsà* of the head, one’s allotment” through her work on the outer, recognizable, and physical head, Orí-òde. Hair-plaiting is thus strongly linked to a good Orí -inú which, to the large extent, not only influences but actually determines how well the outer physical counterpart, Orí-òde, performs. (Abiodun, Yoruba art 91)

Por ser la estilista con un peine de cuentas de coral, Oshún está llamada a determinar el destino de los seres humanos y de los dioses, así como a ser la responsable de la creación y la vida en la tierra. En la novela, el destino de Sierva es la muerte; sin embargo, ésta la enfrenta desde la tradición yoruba, como complemento y no como opuesto.

El ritual de la muerte

El drama de Sierva inicia con la mordedura del perro. La herida, casi insignificante en el tobillo izquierdo, es el inicio de la ordalía, la puerta de entrada a su tragedia y por ende a la muerte. La muerte aparece como una presencia inminente a lo largo de la novela. Desde el nacimiento de Sierva la muerte es una constante que se hace mucho más evidente con la llegada a sus doce años. Es importante mencionar cómo desde el inicio de la novela hay una clara referencia a ésta en el acecho de la enfermedad representada por el perro y la descripción del mismo, así como la mortandad del barco negrero, y su cercanía en la enfermedad de Bernarda. Algunos sustantivos como mortecina, mortandad, un muerto de tres días o incluso, una carroza con crespones mortuorios saltan en la lectura (15-25).

Desde la primera línea de la novela, la muerte como sujeto es anunciada con la irrupción de “El perro cenizo con un lucero en la frente” (9) y reaparecerá en la descripción de Delaura como “el hombre maduro de cabello muy negro con un mechón blanco en la frente” (68). Estos dos personajes son sin duda el mismo sujeto.

En cuanto a la relevancia del perro y su relación con el personaje de Delaura, es necesario realizar esta lectura desde la estética de las religiones africanas en el Caribe. Manuel Mendive, pintor cubano, reconocido por incorporar temas Yoruba/Lukumí en sus cuadros posee una propuesta única de re-presentación de esta temática basada en la esencia artística y en la filosofía religiosa de esta cultura.

Mendive seeks to reunify the patakí tradition with visual elements of Lukumí, using visual art to explore and convey Yoruba concepts, creating in the process a new style of narrative that does not need to rely on Western visual language to depict Yoruba themes. (Martínez-Ruíz, *Things That Cannot Be Seen* 15)

La propuesta de Mendive presenta imágenes arquetípicas de los dioses yorubas, su narrativa visual revela un énfasis fuerte en representaciones amórficas, nubladas, monstruos, bestias, e híbridos, y figuras de dos caras. Practicantes del Lukumí en Cuba creen que todos los iniciados tienen una contraparte en el reino animal o vegetal, conocido como su dios o diosa rural, y que las características físicas de este par animal, ave o árbol, hacen referencia a características personales del iniciado (18). Los híbridos entre humanos y animales u otros seres de la naturaleza son comunes en el trabajo de Mendive y se deben a una preocupación por la temática filosófica de la tradición Yoruba/Lukumí, extendida en la imaginación popular. Al respecto, Nicolás Angarica comenta:

The hybrid iconographic forms used in Mendive’s narratives (including human-fish, human-birds standing or flying west, tree-birds and tree-dogs) also echo

prominent Yoruba themes such as the metaphorical transformation and regeneration of Yoruba gods, in this case from verbal to visual representation, and draw upon expressions, colors, icons, and notions as Yoruba archetypes. (citado por Martínez-Ruíz, *Things That Cannot Be Seen* 19)

En la tradición yoruba la función más importante de los perros es ayudar en la caza. Un proverbio muy popular dice: “«Debemos darle la bienvenida al perro, porque es el único animal que mata a otros para que nosotros nos los comamos»” (Beier 285). Se dice que reciben nombres de acuerdo a su comportamiento o color. Algunos también hacen referencia al dios de quien es devoto el dueño. Los perros, al igual que los seres humanos, pueden tener *oriki* o nombres de alabanza.

En algunos *itan*, el perro es mencionado como el ayudante quien se encarga de defender al protagonista de la muerte o de lidiar con un mensajero falso (Bascom, *Ifa Divination* 135). En otras historias guía a los enemigos hasta el escondite de un rey (Arango 234). Esta última aparece mencionada también por Murphy como “El perro fiel de Orunmila”. En esta historia como en la del rey, el perro guía a los enemigos hasta su amo. Murphy explica que esta historia manifiesta los problemas relacionados con los iniciados y el conocimiento sagrado (Murphy, *Orunmila’s Faithful Dog* 205).

Existe una relación estrecha entre el cazador y el perro. En un *ese* de Ifá registrado por Bascom se cuenta la historia de un cazador quien posee tres perros y a quién se le aparece un espíritu maligno en forma de una mujer muy hermosa. El cazador enamorado se casa con el espíritu y luego es obligado a subir a un árbol en el bosque. Todo ha sido una trampa del espíritu para matarlo. El cazador al verse al borde de la muerte canta una alabanza a sus perros llamándolos por su nombre y los perros acuden a salvarlo (417-423).

Cayetano analizado desde la tradición afrocaribeña está relacionado con otro dios yoruba, Oddúa. En la parte final de la novela y en el clímax del romance, Sierva le regala a Cayetano el collar de este dios. “Antes que se fuera, Sierva María le regaló el precioso collar de Oddúa: dieciocho pulgadas de cuentas de nácar y coral.” (146)

Oddúa o Odúduwá representa los secretos y los misterios de la muerte. Esta deidad de relevante importancia en Nigeria, no guarda la misma posición en el Caribe. En Cuba Oddúa se sincretiza con el Santísimo Sacramento, precisamente Sierva trata de prenderle fuego a su celda con la veladora de esta figura católica (158). Barnes lo identifica como una divinidad dual: en Cuba es representado como la vida y la muerte, simboliza también, la fuerza organizada, el gobierno y la ejecución (242). Su animal es la paloma, símbolo que se utiliza también para el Espíritu Santo de quien es devoto Delaura. Oddúa tiene un solo ojo, fosforescente, tal como el ojo que pierde momentáneamente Cayetano después del eclipse. “Al cabo de un largo silencio, el obispo lo rastreó en la penumbra, y vio sus ojos fosforescentes ajenos por completo a los hechizos de la falsa noche. [...] No entendió que él llevara un parche en el ojo si ella había mirado el sol sin protección y estaba bien” (108).

Dice nuestra tradición, Oduduwá u Oddú es un Orisha y rige en los secretos de Eggun e Ikú (la muerte). Su representación material alude a la formación del mundo, del cual forman parte el reino animal, el vegetal y el mineral. Vive en las tinieblas profundas de la noche. Tiene un solo ojo fosforescente. Es una masa espiritual de enorme poder que no tiene forma ni figura. Se vale de los espíritus para manifestarse. En relación al ser humano fue el primer Obá (Rey) que hizo Itá en la tierra. Está especialmente relacionado a Orunmila, Obbatalá Obalofun y a Ochún. (Águila de Ifá)

Para Washington, Oduduwa es la madre de todos los Orishas y de todas las cosas vivas, es una fuente importante del poder de *Àjé*. Es el origen de todo. Se usa a sí misma, su “Oracular utterance” o expresión oracular para crear existencia. Modupe Oduyoye argumenta que la influencia histórica, espiritual, material, individual, y comunal de Odùduwà se origina con el vientre y el poder de la palabra (Washington, *Our mothers* 16-17)

El perro es el mensajero de la tragedia: inicia la transfiguración de la heroína/diosa y establece la muerte como la única forma de alcanzar la vida. Al respecto, Frazer comenta:

En muchísimos mitos se habla del «mensaje» que la luna envía a los hombres a través de un animal (liebre, perro, lagarto, etc.), asegurándoles que «así como yo muero y resucito, así también tú morirás y volverás a la vida». Pero el «mensajero», por ignorancia o por malicia, comunica al hombre todo lo contrario y le asegura que, al revés que la luna, no revivirá después de muerto. Es un mito frecuente en África. (citado por Eliade, *Tratado de las religiones* 209)

El perro como mensajero hace evidente la presencia de Ogún en la novela. Este dios yoruba representa los inicios de todo, el principio, la mañana, es la autoridad, el guerrero y experto en el manejo del machete. En el Caribe, Ogún es sincretizado con San Miguel Arcángel. Las similitudes entre estas dos figuras pueden verse claramente en su condición de guerreros, la espada de metal y la autoridad que ambos poseen. Cabe resaltar que en el drama de Ogún, éste se enfrenta a fuertes pruebas y sale victorioso. En el caso de San Miguel Arcángel, es éste quien lucha contra el demonio y lo vence.

Después hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles lucharon contra el dragón. El dragón y sus ángeles pelearon, pero no pudieron vencer, y ya no hubo lugar para ellos en el cielo. Así que fue expulsado el gran dragón, aquella

serpiente antigua que se llama Diablo y Satanás, y que engaña a todo el mundo. Él y sus ángeles fueron lanzados a la tierra. (Ap. 12.7)

Aunque en la tradición cristiana, los ángeles no son mencionados con frecuencia, existen dos eventos relevantes en este tema: el primero es la aparición de los ángeles caídos en el enfrentamiento de Lucifer contra Dios y el segundo evento, es su participación directa en el Apocalipsis. Aunque según la tradición cristiana existen siete Arcángeles, en la Biblia se mencionan solo tres, Gabriel, Rafael y Miguel. Vale la pena resaltar que el mito de los ángeles ha llegado a otras tradiciones como parte del proceso de hibridación cultural vivido en el Caribe. Es posible, entonces, encontrar su acervada presencia en el Vodú, la Regla de Ocha y el Candomblé. En estas religiones los Orishas titulares son conocidos también como Ángeles de la guarda, lo cual se podría considerar como una cristianización de su mitología original.

En la relación antes establecida entre el perro y Delaura, Ogún y San Miguel Arcángel dan claridad sobre este personaje como sujeto de la muerte. Cayetano Alcino del Espíritu Santo Delaura y Escudero es un sacerdote de la iglesia católica, bibliotecario, huérfano de padre y para quien su madre ha sido su guía espiritual. Podría compararse con el Santo Cayetano de Taímin con quién parece tener cierta relación biográfica; sin embargo, queda claro en la novela que Cayetano prefería ser ángel antes que santo: “«Si Dios me concediera la gracia, no quisiera ser santo sino ángel»” (93).

La repetida alusión al tema de los “ángeles” en la novela, incluso como parte del nombre de la protagonista, debe ser considerado como detalle relevante. Los Orishas, llamados ángeles en el Caribe, permiten reconocer a Delaura desde estas dos tradiciones, como ángel guerrero y como mensajero de la muerte en el drama de Sierva: “Pero Delaura llevaba un **ala herida**, por la comprobación de que Sierva María no había necesitado la ayuda de nadie para incubar en la soledad de su celda el pánico de la muerte” (110)(énfasis añadido).

Cayetano como un ángel, podría entenderse como el arcángel San Miguel tratando de combatir los demonios de Sierva o bien, como Lucifer en su mítica condición de ángel caído. El primero, como Príncipe de las Milicias celestiales oponente directo de Satanás y encargado de la salvación de las almas en el momento de la muerte. Así, Delaura es también encomendado por el Obispo para batallar con el demonio que habita en Sierva.

Como Lucifer, el nombre Cayetano viene del verbo caer, caído, o caitano. La imagen final del cuarto capítulo lo muestra revolcándose en un lodazal de sangre y de lágrimas, destruido y ahogado en el fracaso. Cayetano pierde su estatus de ángel al confesar al obispo su pecado. Lucifer, el mítico ángel caído, pierde su posición en el cielo y como resultado de su acto de arrogancia es enviado por Dios al infierno. Delaura es condenado por el Obispo y despojado de todas sus dignidades de bibliotecario y protegido, es enviado a servir a los leprosos como el castigo más severo.

En cuanto a la relación con el perro y Delaura, como mensajeros y portadores de la muerte, el nombre de Lucifer (*luxfero*, portador de luz) está directamente relacionado con la palabra “Lucero” o “Lucero de la mañana” para referirse al planeta Venus cuando es visible desde la tierra, así el nombre de Lucifer y su significado aparecen en la descripción del perro con un “lucero” blanco en la frente y como “el lunar de natura” de Cayetano Delaura. Una alusión del ángel caído aparece en el libro de Isaías pertinente para esta relación:

“¡Cómo caíste del cielo, lucero del amanecer!” Fuiste derribado por el suelo, tú que vencías a las naciones. Pensabas para tus adentros “voy a subir hasta el cielo; voy a poner mi trono sobre las estrellas de Dios; voy a sentarme allá lejos en el norte, en el monte donde los dioses se reúnen. Subiré más allá de las nubes más altas; seré como el Altísimo.” ¡Pero en realidad has bajado al reino de la muerte, a lo más hondo del abismo! (Is. 14.12)

La idea final de la muerte como destino de Sierva se concretiza en el sueño que Delaura y Sierva comparten. El mismo sueño desde diferentes perspectivas. Los símbolos católicos se pueden ver claramente en el sueño, el racimo de uvas que retoña o renace, los tres días de nieve como el tiempo para la resurrección, y finalmente, la idea del cordero muerto.

Delaura había soñado que Sierva María estaba sentada frente a la ventana de un campo nevado, arrancando y comiéndose una por una las uvas de un racimo que tenía en el regazo. Cada uva que arrancaba retoñaba enseguida en el racimo. En el sueño era evidente que la niña llevaba muchos años frente a aquella ventana infinita tratando de terminar el racimo, y que no tenía prisa, porque sabía que en la última uva estaba la muerte.

«Lo más raro», concluyó Delaura, «es que la ventana por donde miraba el campo era la misma de Salamanca, aquel invierno en que nevó tres días y los corderos murieron sofocados por la nieve». (89)

El sueño es la confirmación de la muerte. Aunque en las dos versiones la niña no parece tener prisa, esto cambia en el sueño final.

“estaba frente a una ventana donde caía una nevada intensa, mientras ella arrancaba y se comía una por una las uvas de un racimo que tenía en el regazo. Delaura sintió un aletazo de pavor. Temblando ante la inminencia de la última respuesta, se atrevió a preguntarle: ¿Cómo terminó? Me da miedo contárselo, dijo Sierva María. (124)

Re-nacimiento

En cuanto a la idea del re-nacimiento, la resurrección o vuelta a la vida son múltiples los elementos que el escritor utiliza para enfatizar este motif. La imagen del eclipse, las flores que

reviven en la biblioteca, la presencia de Dominga en el personaje de Martina, la presencia de Babalú Ayé o San Lázaro sinónimo de resurrección y especialmente, los prodigios del médico Abrenuncio.

Con un enfoque mucho más realista de los estragos de la rabia y sus posibilidades después de ser contraída, el médico aparece como la única esperanza para la niña enferma. La presencia del perro da referencia directa en el nombre: Abrenuncio de Sa Pereira Cao, «¿Ha reparado, señor marqués, en que el último apellido significa perro en lengua de portugueses?»” (68)

Sin embargo, este personaje que en un principio no encaja en el análisis desde la tradición yoruba se devela mucho más claramente desde la mitología grecorromana. Parece ser que el apelativo más predominante para este personaje es el relacionado con su condición de judío converso. Asimismo, lo relativo a su carácter excéntrico, controvertido y a sus opiniones sobre Dios y la Iglesia. Ninguna de estas referencias realmente define al personaje. Si se analiza su descripción y la historia que de él se cuenta los anteriores detalles solo alcanzan la superficialidad.

La descripción más completa de Abrenuncio es hecha por Cayetano Delaura en la cual menciona su desmedido amor por el caballo centenario, al punto de enterrarlo en suelo sagrado, también menciona sus prácticas poco ortodoxas y sobre todo, su don para predecir el día de la muerte,

Habló de sus recetas mágicas, de la soberbia con que vaticinaba la muerte, de su presumible pederastia, de sus lecturas libertinas, de su vida sin Dios. Sin embargo, el único cargo concreto que le habían hecho era el de resucitar a un sastrecillo remendón de Getsemaní. (69)

Desde la tradición grecorromana, Abrenuncio podría ser comparado con el dios de la medicina, Esculapio. Las bases para esta comparación se pueden determinar desde cinco puntos importantes, el primero es su apariencia física, otro su profesión, su relación con el Centauro como maestro en las artes curativas, su capacidad para predecir el día de la muerte y finalmente, su don para resucitar a los muertos. Este último punto es la conexión directa con el drama de Sierva/Oshún y la importancia de la muerte como complemento en el proceso de transfiguración.

Considerando el primer punto, el narrador describe a Abrenuncio como “un hombre de gran presencia” e “idéntico al Rey de Bastos” (27) En las esculturas antiguas del dios esculapio y en las múltiples réplicas que de éste se han hecho, predomina siempre la imagen de un hombre imponente, de cabellos desordenados y barba, sosteniendo en su costado un mazo con piñas o púas, exacto al que utiliza el Rey de Basto de la baraja española, una serpiente enroscada en la vara y un perro, o cabra a su lado.

El mito de Esculapio se encuentra en dos importantes obras clásicas: la Metamorfosis de Ovidio y las Odas de Píndaro. En ambas, se cuenta el nacimiento del dios, su vida con el Centauro y la muerte causada por Júpiter con un rayo. Su mito inicia con la historia de sus padres, Apolo/Febo y Coronis. Después de descubrir el engaño de su amada Coronis, Apolo, la asesina junto a su amante y en la pira funeraria justo antes de arder en el fuego, saca del vientre a su hijo Esculapio. El pequeño es entregado al Centauro Quirón quien se encarga de educarlo (Ovidio Nasón , Libro segundo 600-630).

Abrenuncio en su conversación con el Marqués menciona al Centauro como imagen de desarrollo y conocimiento “«Es una lástima, porque la incomunicación con los caballos ha retrasado a la humanidad», dijo Abrenuncio. «Si alguna vez la rompiéramos podríamos fabricar el centauro» (29)

Se dice que Esculapio tenía el don de la curación, incluso desarrolló tanto sus habilidades que era capaz de devolver la vida a los muertos. Se afirma también que Apolo y Atenas participaron en su educación y de ésta recibió dos recipientes con sangre, una envenenada y otra con propiedades para resucitar a los muertos (Pindaro 205). De Abrenuncio nos dice el narrador: “No practicaba la cirugía, que siempre consideró un arte inferior de dómines y barberos, y su especialidad terrorífica era predecir a los enfermos el día y la hora de la muerte. Sin embargo, tanto su buena fama como la mala se sustentaban en lo mismo: se decía, y nadie lo desmintió nunca, que había resucitado a un muerto” (28).

La escena final de la novela es la tercera versión del sueño. En éste la niña aparece en el mismo lugar, pero varios elementos han cambiado. En el sueño final no solo aparecen elementos de la tradición católica; en esta última escena aparecen también los elementos de la diosa Oshún. Las uvas esta vez son doradas, la calma de antes ha sido remplazada por el ansia de ganarle al racimo y más que la muerte, se puede apreciar los detalles del nacimiento de la nueva Oshún.

El motivo del re-nacimiento o resurrección expuesto en el prefacio cierra completamente la historia con las últimas líneas del libro así como la idea del cabello y su significado en la novela. Sierva está convertida ahora en Oshún, la Orisha del amor, la belleza, la creación y, sobre todo, símbolo de la vida, cuya existencia, como es entendida en la filosofía yoruba, es tan extensa que sobrepasa la muerte.

El 29 de mayo, sin alientos para más volvió a soñar con la ventana de un campo nevado, donde Cayetano Delaura no estaba ni volvería estar nunca. Tenía en el regazo un racimo de uvas doradas que volvían a retoñar tan pronto como se las comía. Pero esta vez no las arrancaba una por una, sino de dos en dos, sin respirar apenas por las ansias de ganarle al racimo hasta la última uva. La guardiana que entró a prepararla para la sexta sesión de exorcismos la encontró muerta de amor

en la cama con los ojos radiantes y la piel de recién nacida. Los troncos de los cabellos le brotaban como burbujas en el cráneo rapado, y se les veía crecer. (169)

Arquetipo filosófico afrocaribeño de Oshún en *Del amor y otros demonios*

En este aparte se intenta analizar desde la filosofía de Ifá y la cosmovisión yoruba al personaje de Sierva en su condición de figura literaria femenina. Sierva no solo se relaciona con la diosa Oshún sino además con el concepto de Àjé como la idea de una fuerza o poder femenino establecido en la línea materna. Alejada de las teorías europeas y norteamericanas, Àjé es un concepto clave cuando se piensa en analizar un texto desde su visión femenina en el contexto Caribe. Este concepto se hace relevante para el análisis de la obra puesto que permite observar al personaje no solo desde su esencia mítica sino en su relación intertextual con otras obras del Caribe.

En la mitología yoruba, Oshún posee una posición privilegiada dentro de los dioses por ser la única mujer incluida en la creación. Esta posición la consigue la diosa imponiéndose al orden masculino establecido como se menciona en su mito primigenio. De acuerdo con lo anterior, Oshún representa la mujer empoderada que define y establece su lugar en el mundo lo cual la relaciona directamente con el concepto de Àjé como poder femenino.

En la cosmovisión yoruba Àjé es un elemento que se encuentra en medio de las fuerzas sobrenaturales benignas y malignas. No pertenece a ninguno de los dos extremos, pero oscila entre ambos. Àjé es una fuerza espiritual innata en las mujeres afrodescendientes, que se reconoce en los humanos fuertes espiritualmente. Las mujeres solemnes y reservadas de Àjé son temidas y veneradas en la sociedad yoruba, a estas mujeres se les llama “Madres de todos” (Washington, *The Mother-Daughter* 171).

En las interpretaciones que se han hecho de este concepto, *Àjé* ha sido traducido como “la bruja” para hacer referencia a una mujer transgresora del orden social, perversa, cercana o confabulada con el diablo, puesto que históricamente desde la visión europea una mujer espiritualmente empoderada y poseedora de conocimiento es una amenaza para el orden masculino. En su libro *Our Mothers, Our Powers, Our Texts* (2005) Teresa Washington discute en la primera parte cómo la traducción errónea del concepto de *Àjé* como *bruja* ha generado una connotación evidentemente negativa de este elemento fundamental en la cosmovisión yoruba. Washington menciona que a pesar de que *Àjé* es una fuerza derivada biológicamente que hombres y mujeres pueden heredar, en la visión patriarcal, aparentemente se hace importante diferenciar hombres de mujeres espiritualmente empoderados. Así los hombres son magos y las mujeres se convierten en brujas. Bajo esta idea la mujer es maliciosa, extremadamente reservadas, aquellas que hacen mal incluso a personas inocentes (Washington 6). Esta idea pone de relieve la problemática presentada en la novela *Del amor y otros demonios* puesto que permite enfocarse en la tensión establecida entre Sierva/Oshún y las figuras masculinas en la obra.

El concepto de *Àjé* no solo se ocupa de humanos, sino que además se relaciona con los Orishas. Así todo Orisha conectado con el nacimiento, la creación, la protección de un pueblo posee este poder. *Àjé* está directamente relacionado con Odúduwá, conocida en muchos círculos como la progenitora del pueblo yoruba. Es su orisha titular y su encarnación (13). *Àjé* es proclamado como el “vientre de la creación”. Las hijas de Odúduwá, vigilan la creación y la destrucción, la adivinación, la sanación, y el poder de la palabra. Dado su propiedad y administración femenina es posible afirmar que la fuente terrestre de nacimiento, actualización y manifestación de *Àjé* es el vientre materno. Washington también afirma que las poseedoras de *Àjé* tienen el don de controlar los órganos reproductivos, y están enlazadas a través del poder

cósmico y la fuerza dadora de vida de la menstruación. Lo más importante, *Àjé* puede ser pasado genéticamente de madre a hija (171).

Àjé es la mujer dueña de sí misma con autoridad y la sabiduría de los años. Según Samuel M. Opeola, *Àjé* da equilibrio a la tela social, está en contra del sistema y la explotación y afirma que la tolerancia del *Àjé* contribuye a la salud del cosmos (citado por Washington, *Our Mothers* 15).

En algunas representaciones de *Àjé* en la literatura afroamericana puede aparecer como la matriarca controladora quien usa su poder bien sea forzado o apacible para guiar a la familia y muchas veces incluso toda una comunidad. En algunos casos es malentendida como la madre quien niega o no reconoce la fuerza de la hija. Generalmente, en estos casos una *Àjé* adoptiva es quien guía a la joven mujer hacia el auto-reconocimiento (172). Esta idea de la madre adoptiva se puede observar en la relación entre Sierva María y Dominga de Adviento.

Dominga de Adviento representa la presencia de *Àjé* en la novela. Las descripciones de este personaje permiten identificar las características de un *Àjé* física y espiritualmente poderosa: “Dominga de Adviento, una negra de ley que gobernó la casa con puño de fierro hasta la víspera de su muerte, era el enlace entre aquellos dos mundos. Alta y ósea, de una inteligencia casi clarividente, era ella quien había criado a Sierva María” (20). Dominga es el arquetipo de la madre protectora: “Por orden de Dominga de Adviento las esclavas más jóvenes le pintaban la cara con negro de humo, le colgaron collares de santería sobre el escapulario del bautismo y le cuidaban la cabellera que nunca le cortaron y que le habría estorbado para caminar de no ser por las trenzas de muchas vueltas que le hacían a diario” (21). Su carácter y sobretodo el sentido de propiedad y autoreconocimiento son claves de este personaje: “Dominga de Adviento se fue con un portazo que le sonó a Bernarda como una bofetada. Ella la convocó esa noche y la amenazó con castigos atroces por cualquier comentario que hiciera de lo que había visto. «No se preocupe,

blanca», le dijo la esclava. «Usted puede prohibirme lo que quiera, y yo le cumplo». Y concluyó: «Lo malo es que no puede prohibirme lo que pienso» (33). En la mitología yoruba este arquetipo se condensa en la diosa del mar, Yemayá.

El traspaso de autoridad que hace el Marqués entre Dominga de Adviento y la mulata nos propone una triada que podríamos considerar como generacional: la abuela (Dominga de Adviento), la madre (Caridad del Cobre) y la hija (Sierva María). Como se ha mencionado *Àjé* es heredado a través de la línea maternal. Al respecto Audre Lorde comenta: “Linage *Àjé* finds its apex in a matrilineal trinity: I have felt the age-old triangle of mother father and child, with the “I” at its eternal core, elongate and flatten out into the elegantly strong triad of grandmother, mother and daughter, with the “I” moving back and forth flowing in either or both directions as needed” (Washington, *Our Mothers* 218). Dominga es la primera madre, la abuela que vigila desde el mundo espiritual como el ancestro y *Àjé* transmitido que vive en Sierva.

La identificación de Dominga de Adviento con el arquetipo de Yemayá se puede verificar contando tres elementos esenciales: primero, encontramos la repetitiva alusión en la novela al número con el que se identifica a la diosa Yemayá en el Caribe. Cada orisha se representa por un número y es sabido que le número 7 le corresponde a ésta: “las siete cuentas de agua y azul pálido de Yemayá” (García Márquez 153).

Asimismo, la consagración de Sierva a Olokún, divinidad de las profundidades del mar quien solo habla a través de Yemayá, su primer avatar. “Dominga de Adviento la amamantó, la bautizó en Cristo y la consagró a Olokún, una deidad yoruba de sexo incierto, cuyo rostro se presume tan temible que solo se deja ver en sueños, y siempre con una máscara” (54). Dominga como la personificación de la diosa Yemayá, es la encargada de criar, proteger y preparar con los amuletos y consejos necesarios la transición de la niña a heroína/diosa. “Luego orinó detrás del

árbol, acucillada y con un palo listo para defenderse de animales abusivos y hombres ponzoñosos, como se lo enseñó Dominga de Adviento” (78).

Finalmente, la cercanía y conexión entre Sierva (Oshún) y Dominga (Yemayá) como *Àjé* y ancestro protector. El vínculo entre ambas es estrecho gracias a la promesa hecha por la esclava y que remite al concepto de *Òrò*: “Fue entonces cuando Dominga de Adviento prometió a sus santos que si le concedían la gracia de vivir, la niña no se cortaría el cabello hasta la noche de bodas” (54). Para Rowland Abiodun *Òrò* es entendido como una fuerza compleja depositaria de múltiples significados, compuesto de sabiduría (*ogbón*), conocimiento (*ìmò*), y entendimiento (*òye*). *Òrò* puede entenderse como “la palabra y la enunciación”, “el asunto o motivo de discusión, preocupación o acción”; así como, “el poder de la palabra” (Verbal and visual metaphor 252). La esencia de la novela se encuentra en esta promesa de Dominga, en el poder de su palabra para convocar a los Orishas, establecer el vínculo entre el cabello y la existencia de la niña, y especialmente, prepararla para su transfiguración. El poder de la palabra, *Òrò*, viene en sí mismo de la fuerza de *Àjé*.

The fusion of *Òrò* and *Àjé* can result in *ofò asè*, the power to pray effectively, *àyàjo*, power of incantations, and *aásàn*, the ability to curse and drive insane.

While men can have *Àjé* and *Òrò* (the former as a consequence of birth, the latter through initiation), these powers have their provenance in and are controlled by Woman. (Washington, Power of the Word 60)

La relación entre Oshún como arquetipo filosófico afrocaribeño y *Àjé* como concepto clave en el análisis de textos caribeños se puede observar también en el cuento “La muñeca menor” de la puertorriqueña Rosario Ferré si se hace de éste una lectura desde la cosmovisión yoruba. El análisis aquí planteado es realizado de forma general y con el objetivo de sustentar a través de la comparación lo argumentado sobre la novela de García Márquez.

“La muñeca menor” ha sido ampliamente analizado bajo una visión feminista y de crítica al orden patriarcal. Es otro ejemplo de la necesidad de indagar la literatura del Caribe desde una teoría crítica que considere el componente africano como central si se quiere alcanzar una visión amplia del significado de estos textos. Desde el contexto de Ifá y su filosofía se pueden encontrar puntos de conexión con la novela de García Márquez. Los dos textos realizados por escritores del Caribe comparten fuertes elementos simbólicos que fuera de esta perspectiva parecen no tener ningún punto en común. Lo interesante en la comparación de los dos textos además de definir la presencia del arquetipo afrocaribeño de Oshún y la energía femenina de *Àjé*, así como la tensión contra el orden patriarcal es la resolución de las dos obras. Aunque en el texto de García Márquez la intención narrativa es clara en cuanto a la transfiguración de la diosa Oshún en el Caribe, no consigue cumplir con el objetivo de la diosa en el drama arquetípico. Contrario a esto, en el cuento de Ferré los elementos estéticos y filosóficos del arquetipo de la diosa Oshún y su drama confluyen de forma compacta.

El primer punto de comparación de los dos textos se centra en la caracterización estética de Oshún, señora del río, aquella que tiene el poder de curar con miel y agua dulce, la orisha afrocaribeña de la belleza, el amor, la fertilidad y del ser femenino. Su *oriki* verbal *Òsun, Sèègèsí* o “la encarnación de la gracia y la belleza” sirve para caracterizar los dos personajes femeninos en los textos a quienes se describe como poseedoras de esta cualidad.

La belleza de Sierva María es descrita en varios apartes siendo el momento del retrato uno de los más puntuales en cuanto a la caracterización de la Orisha: “Estaba en la sala de actos, cubierta de joyas legítimas y con la cabellera extendida a sus pies, posando con su exquisita dignidad de negra para un célebre retratista del séquito del virrey. Tan admirable como su belleza era el juicio con que obedecía al artista. Cayetano cayó en éxtasis” (123). Ferré describe a su

protagonista de la siguiente manera: “Había sido muy hermosa, pero la chágara que escondía bajo los largos pliegues de gasa de sus faldas la había despojado de toda vanidad” (Ferré 1).

La referencia a la belleza de las protagonistas acompañada de la presencia del río y la lluvia en el inicio de los textos, así como el ataque del animal, son los primeros símbolos que conectan las dos obras. Las formas de la lluvia y el agua en la novela ayudan a identificar a Sierva con la diosa de origen africano. De igual forma, en el cuento de Ferré este elemento aparece en sus primeras líneas para confirmar esta conexión.

De joven se bañaba a menudo en el río, pero un día en que la lluvia había crecido la corriente en cola de dragón había sentido en el tuétano de los huesos una mullida sensación de nieve. La cabeza metida en el reverbero negro de las rocas, había creído escuchar, revolcados con el sonido del agua, los estallidos del salitre sobre la playa y pensó que sus cabellos habían llegado por fin a desembocar en el mar. En ese preciso momento sintió una mordida terrible en la pantorrilla. La sacaron del agua gritando y se la llevaron a la casa en parihuelas retorciéndose de dolor. (Ferré 1)

Existe un elemento directamente relacionado con Oshún, que a la vez podría ser entendido como símbolo de *Ajé* o del poder femenino en la literatura de la Diáspora. Las muñecas, que en múltiples análisis feministas han sido entendidas como la representación de la imagen de la mujer como objeto, cambian al ser observado desde la óptica de Ifá y su filosofía,. Bajo esta mirada las muñecas vivas y las muñecas muertas que menciona el narrador en la novela, pueden tomarse como representación de Oshún y del tránsito de Sierva entre la vida y la muerte como estados complementarios, asimismo como representaciones de los dioses y como imagen de la sabiduría, el conocimiento y el entendimiento de lo femenino.

En el dormitorio, Delaura separó con una sola mirada lo que fue la profusa utilería de la abuela y los objetos nuevos de Sierva María: las muñecas vivas, las bailarinas de cuerda, las cajas de música. (128)

Bernarda despertó muerta de sed por los excesos del cacao, y encontró una muñeca de Sierva María flotando en el fondo de la tinaja. No le pareció en realidad una simple muñeca flotando en el agua, sino algo pavoroso: una muñeca muerta. (56)

La idea de una entidad que conecta los estados de la vida y la muerte como complemento y como metáfora de la transfiguración es expresado también por Ferré con el símbolo de las muñecas: “Luego le hacía una mascarilla de cera que cubría de yeso por ambos lados como una cara viva dentro de dos caras muertas” (Ferré 1).

En el drama primigenio de Oshún la diosa debe imponerse ante los otros orishas quienes la ignoran por su condición de mujer. La diosa debe pasar los tres estados del rito de transición para cumplir su objetivo y finalidad, establecer un lugar para las mujeres en el orden social y en el mundo. Los estados que pasa Sierva (ordalía, muerte y resurrección) como parte de su transfiguración en la diosa afrocaribeña Oshún son los mismos que describe Ferré en su cuento. Las muñecas son la metamorfosis de la mujer que debe encontrar su sitio en el mundo. “Las niñas empezaron a casarse y a abandonar la casa. El día de la boda la tía le regalaba a cada una la última muñeca dándoles un beso en la frente y diciéndoles con una sonrisa: “Aquí tienes tu Pascua de Resurrección” (Ferré 2).

La imagen de la muñeca muerta flotando en el agua dulce de la tinaja es otra metáfora de la presencia de Oshún en la novela y del poder femenino amenazado por un orden patriarcal. En el cuento de Ferré los ojos de las muñecas sumergidos en la quebrada guardan una conexión directa con esta idea, pues el objetivo de sumergir los ojos en el agua dulce antes de ponérselos a

las muñecas es el de aprender a reconocer los movimientos de la chágara, lo que es decir las formas de patriarcado. “La tía los consideraba [los ojos] inservibles hasta no haberlos dejado sumergidos durante un número de días en el fondo de la quebrada para que aprendiesen a reconocer el más leve movimiento de las antenas de las chágaras” (Ferré 2).

Las muñecas son la representación de los dioses y en el caso de los dos textos la representación de Oshún. En su libro, *Cuando los orichas se vistieron* Moreno menciona, con respecto al tema de las muñecas, que la elaboración de figuras litúrgicas por parte de las religiones sincretizadas, especialmente la Regla de Ocha, ha sido una de las muestras religiosas de mayor predominio en el Caribe (8). Si bien es cierto que la elaboración de estas figuras proviene claramente de la tradición yoruba, la gran diferencia es la adición de vestimenta y abalorios propios de los santos católicos.

Afirma además que parte del proceso de vestir a los orishas se dio como respuesta a las políticas de catequización de la iglesia y a las prohibiciones por parte de la población dominante. Contrario a lo esperado, estas prohibiciones sirvieron de vehículo mediador para el contacto africano y la hagiografía católica. Los esclavos africanos aprendieron a conocer los santos católicos y como resultado de este aprendizaje forzoso, identificaron y extrapolaron aquellas cualidades que consideraban que compartían los santos blancos y los orishas negros (Moreno 7-14).

Los esclavos vistieron a los orishas para burlar las disposiciones del grupo dominante y adorar a sus dioses sin prohibiciones. Sus vestidos, a diferencia de los santos católicos, ornamentados con seda, brocados y encajes, fueron decorados con lo que les era accesible: fibras vegetales, trozos de ropa vieja, tejidos de cestería, espejos o abalorios desechados por los blancos. La indumentaria es establecida de acuerdo con las características de cada Orisha y del

santo que representan. Así la efigie de Oshún es representada en blanco y amarillo, decorada con cobre y piezas brillantes.

El siguiente elemento que conecta el cuento de Ferré y la novela de García Márquez es la miel. La miel le pertenece a Oshún y es entregada como ofrenda en sus múltiples rituales, y de igual forma, utilizada en procesos de sanación. En la tradición popular la miel es reconocida como el alimento favorito de Oshún. En una versión del mito de la creación se cuenta que los diecisiete orishas enviados a crear el mundo bajaron en forma de abejas. Por otra parte, no es difícil encontrar una relación entre la miel y Oshún teniendo en cuenta sus características esenciales. Ante esto Ogunnaike comenta:

Anyone with a passing familiarity with the music and mythology of Oṣun, the lovely Oriṣa of sweet waters and fertility, can immediately see why honey is used to worship her. Oṣun is like honey: sweet, golden, and strong. Or rather, honey is like, and manifests, aspects of Oṣun. Numerous myths and songs connect Oṣun and honey, make this intuitive connection official and explicit. (245)

En el cuento la miel juega un papel mucho más simbólico que en la novela, en la cual solo se nombra para hacer referencia a los excesos sexuales de Bernarda y en la forma de presentación de la Abisinia. En la historia de Ferré, la tía reemplaza el relleno normal de las muñecas por la miel, pero solamente en la muñeca de boda, considerada para ella la última muñeca. “Esta diferencia encubría otra más sutil: la muñeca de boda no estaba jamás rellena de guata, sino de miel” (Ferré 2). La miel, imagen del poder femenino de Oshún y Àjé es puesta en la muñeca como una metáfora de la sabiduría (*ogbón*), conocimiento (*imò*), y entendimiento (*òye*) femenino contenido en toda mujer. Las niñas convertidas en mujer al casarse debían reconocer en la miel esta fuerza femenina como reemplazo de la guata regular o la inocencia de la infancia.

La muñeca más que la imagen de la mujer/objeto es una representación del universo femenino y del poder de *Àjé* presente en las mujeres del Caribe. En el cuento de Ferré priman elementos característicos de la esencia de *Àjé*, así la creatividad, la creación, el auto-descubrimiento y el reconocimiento de la mujer como víctima y vengadora se entienden desde otra perspectiva.

El poder de *Àjé* reflejado en la tía se puede observar en la dedicación a la crianza, el traspaso de conocimientos y sabiduría generacional: “Al principio se había dedicado a la crianza de las hijas de su hermana, arrastrando por toda la casa la pierna monstruosa con bastante agilidad” (Ferré 1). La creación de las muñecas habla también de la creación y el don de las mujeres para dar vida: “Luego le hacía una mascarilla de cera que cubría de yeso por ambos lados como una cara viva dentro de dos caras muertas; luego hacía salir un hilillo rubio interminable por un hoyito en la barbilla. [...] Para hacer el cuerpo, la tía enviaba al jardín por veinte higüeras relucientes. Las cogía con una mano y con un movimiento experto de la cuchilla las iba rebanando una a una en cráneos relucientes de cuero verde” (Ferré 2).

El último punto de comparación que se acerca más al tema de la imposición patriarcal es sin duda la imagen del cuerpo lacerado. En la novela de García Márquez es el perro del lucero blanco que como mensajero de la muerte muerde a la niña y determina su tragedia. En el cuento de Ferré es la chágara viciosa que se incrusta en la pierna de la tía. Estos animales son mensajeros de la muerte y también actúan como símbolo de la imposición del orden patriarcal. Determinan el destino de encierro de las protagonistas, la primera a una celda de clausura y la segunda, confinada a la casa y al sillón desde donde ve extinguirse su vida.

En cuanto a la tensión entre el establecimiento del orden masculino y femenino en las dos historias, es el padre de Sierva quien primero le hace entender que existe en el mundo un orden masculino y que ella está obligada a obedecer: “La niña resistió cuando él quiso llevarla en

brazos al dormitorio, y tuvo que hacerle entender que un orden de hombres reinaba en el mundo” (35).

Es el padre quien la entrega a la muerte, llevándola al convento sin ninguna explicación y abandonándola a su suerte. La niña lo desprecia, pues si antes no se interesaba por ella, luego lo reconoce como el ayudante en su desgracia. Primero sometiéndola a las torturas de los curanderos y después, entregándola al Santo Oficio.

En cuanto al personaje de Cayetano Delaura o la figura del enamorado, directamente relacionado con el perro pues como éste posee un mechón o lunar blanco en la frente: éste personaje ha sido identificado como el mensajero de la muerte en el drama de Sierva. El narrador nos muestra en Cayetano un romántico, amante de los versos de Garcilaso de quien dice es pariente, sacerdote de 36 años, sumido en los éxtasis de la fe y los yermos de la pureza, hasta que conoce a Sierva, 24 años menor que él, quien ha convivido con las potencias del amor libre en las barracas de los esclavos y lo introduce en los tremedales de la pasión.

La descripción que hace el narrador de Cayetano Delaura lo presenta casi como una víctima, el hombre que se enamora perdidamente y la niña seductora, callada pero conocedora de los misterios del amor libre, que lo tienta y enloquece. El amor es, entonces, la justificación que utiliza el escritor para celebrar el abuso y la pederastia. Ya antes se ha visto este caso en personajes como Remedios Moscote, quien aún mojaba la cama cuando Aureliano empieza a pretenderla en *Cien años de soledad*, y en la última novela de García Márquez, *Memorias de mis Putas Tristes*, la historia de Delgadina de 14 años y Mustio Collado de 90.

Luiselli discute tanto el silencio de la crítica como la complicidad del lector con los narradores garciamarqueanos en la exoneración de los protagonistas, cuyo comportamiento es naturalizado a fuerza de una serie de estrategias que acaban por legitimar el uso por parte de los adultos y ancianos de las niñas para la

satisfacción de su concupiscencia. El silencio de los personajes femeninos facilita el sostenimiento de las proyecciones y fantasías sobre las que se construye esta exoneración, y hasta el disfrute en su representación, mientras reproduce al interior del texto la docilidad que los pederastas requieren no solo de sus víctimas, si no, a menudo, de sus familias y otros testigos. (Celis 34)

En el artículo “Del amor, la pederastia y otros crímenes literarios: América Vicuña y las niñas de García Márquez”, Nadia Celis comenta como el tema de la pederastia en la obra del Nobel se le ha realizado poca crítica e incluso ha sido celebrado en algunos casos. El escritor en la descripción del personaje masculino construye una justificación de su comportamiento y presenta la idea de las *Lolitas*, las niñas seductoras que enloquecen al hombre maduro. Finalmente, El obispo como referencia del orden social se encarga de realizar el exorcismo, es decir de llevar a cabo el último estadio en la tragedia de la niña, confirmando el orden de hombres que lidera la tierra.

En el cuento de Ferré es el médico quien traiciona a la tía y la obliga a renunciar a su vida. El médico se aprovecha de la chágara incrustada en la pierna para financiar los estudios de su hijo y recluye a la tía en la casa obligándola a abandonar su vida y rehusar a todos sus pretendientes. “Usted hubiese podido haber curado esto en sus comienzos, le dijo. Es cierto, contestó el padre, pero yo solo quería que vinieras a ver la chágara que te había pagado los estudios durante veinte años” (Ferré 2).

De igual forma, el hijo, médico joven, ve en la sobrina menor la oportunidad de un matrimonio conveniente que subiese su estatus social y se casa con ella por interés. La recluye en la casa como antes hizo su padre con la tía y se lucra de su relación con ella. “El joven médico se la llevó a vivir al pueblo, a una casa encuadrada dentro de un bloque de cemento. La obligaba todos los días a sentarse en el balcón, para que los que pasaban por la calle supiesen que él se

había casado en sociedad. Inmóvil dentro de su cubo de calor, la menor comenzó a sospechar que su marido no solo tenía el perfil de silueta de papel sino también el alma” (Ferré 2).

Como la vida y la muerte, dos opuestos complementarios según la filosofía de Ifá, así también la diosa Oshún y el poder de Àjé tienen un lado luminoso y uno oscuro. La diosa del amor puede llegar a ser implacable con sus enemigos y el poder Àjé capaz de moverse entre los poderes benignos y malignos, y actuar de acuerdo con éstos. La tía empieza a preparar su venganza una vez descubre las intenciones del médico joven. “Era evidente su interés por la menor y la tía pudo comenzar su última muñeca con amplia anticipación” (Ferré 2). En un final de terror el médico joven descubre que la esposa ha desaparecido y que él ha estado viviendo desde hace mucho con la muñeca. Las antenas de las chácaras saliendo por los ojos es el cierre del cuento. La venganza de la tía y la liberación de la sobrina menor es el éxito de Oshún en su drama primigenio, la imposición y el triunfo del orden femenino.

La lectura de la novela desde la perspectiva filosófica de las religiones afrocaribeñas y, por ende, desde el Oráculo de Ifá, presenta un sentido más profundo en la intención narrativa del escritor. Desde esta óptica, la novela muestra como el arquetipo mítico de la diosa Oshún se convierte en arquetipo literario bien sea en la niña poseída, la santa milagrosa o la bella muerta de amor. A su vez, profundiza en el proceso de sincretización religiosa y en la construcción de una identidad transnacional caribe. Aunque el proceso de sincretización entre Oshún y Sierva queda establecido claramente en la novela y el rito de transición (ordalía, muerte y renacimiento) se cumple, su drama no se resuelve desde la esencia mítica de la diosa.

La Oshún garciamarqueana o el arquetipo filosófico afrocaribeño que propone García Márquez no logra el objetivo alcanzado en el drama arquetípico. La heroína nunca consigue tener una voz. Aunque la niña está predestinada a convertirse en la diosa afrocaribeña, a establecerse como figura femenina, incluso a imponerse en ese orden de hombres que gobierna el

mundo, no lo consigue. Su condición de víctima no cambia, abandonada a su suerte y traicionada por las figuras masculinas: el padre que la entrega, el amante victimario y el obispo quien la asesina. En el mito primigenio Oshún restablece la armonía al posicionarse como igual y establecer su poder femenino o *àṣẹ* como el poder para realizarlo todo. Según su drama Oshún logra conseguir su objetivo y se hace imprescindible en toda empresa humana. En la novela se da la transfiguración de la niña a diosa, la figura mítica se convierte en figura literaria, pero su arquetipo es un intento fallido. No hay esperanza para las mujeres en esta obra de García Márquez; la Oshún garciamarqueana está destinada al caos y a la opresión.

Changó, el gran putas: Èṣù-Elegbará, El otro gran putas

Reconocido como uno de los trabajos literarios más relevantes en la literatura de tema africano, *Changó, el gran putas* (1983) ha sido calificado como la epopeya del negro en América. La fuerza narrativa del autor y la extensa investigación histórica y antropológica que se refleja en esta novela hace posible la recreación de la realidad a través del mito. Reconstruye la memoria de la esclavitud para un público moderno, se compromete con los orígenes y el desarrollo de la consciencia negra a través de la experiencia de la esclavitud, asimismo validando la Diáspora como habitante de un mundo des-territorializado.

Changó, el gran putas es el resultado de más de veinte años de trabajo, viajes y reflexiones del escritor colombiano Manuel Zapata Olivella (1920-2004). Uno de los intelectuales más reconocidos en Colombia y el Caribe, es considerado el escritor más importante de la literatura afrocolombiana; contribuyó de forma fundamental al estudio y reconocimiento de los aportes africanos a la formación de la identidad americana y caribe. Médico, folclorista, poeta e intelectual entabló amistad con muchos intelectuales de su época, especialmente los involucrados en el movimiento Negritud.

El punto de análisis de este capítulo será el arquetipo de Èṣù-Elegbará, como el orisha mensajero de los dioses, lingüista y músico por excelencia, “el dueño del poder” y como figura de religión y moralidad desde su identidad transnacional. En “El muntu americano”, segunda parte del libro, Zapata Olivella utiliza el personaje de Domingo Falupo en sus diferentes voces: (Capelino, el Babalao, Benkos Biohó y Domingo) para explorar la figura de Èṣù-Elegbará en su caracterización estética como intérprete de Ifá, mensajero y trickster; poseedor del poder para liberar el muntu y puerta de la moralidad, todos éstos concretizados en la figura histórica y literaria de Benkos Bioho. La novela en general, pero especialmente la segunda parte, parece

contener la esencia y energía del arquetipo mítico del orisha Èṣù en su propuesta filosófica y en su ejecución narrativa.

La figura de Èṣù aparece registrado bajo diferentes nombres y diferentes formas de escritura. Algunos nombres poseen una importancia semántica y otros, se distinguen solo por la influencia de la lengua en la cual han sido traducidos. Este orisha es mencionado por Bascom como *Eshu*, “the divine messenger and trickster, is symbolized by a rough chunk of laterite (yangi) set outside of every Ifẹ compound and just outside the room of every babalawo” (60). Thompson lo menciona como Èṣù-Elegba o Eshu-Elegbara: “Eshu came to be regarded as the very embodiment of the crossroads. Eshu-Elegbara is also the messenger of the gods, not only carrying sacrifices, deposited at crucial points of intersection, to the goddesses and to the gods, but sometimes bearing the crossroads to us in verbal form, in messages that test our wisdom and compassion” (19). Por otra parte, Hans Witte lo menciona como Esu “is the god that links the different forces of *orun* and *ilẹ* together, making them all inhabitants of a single cosmos” (7). Para Toyin Falola, Èṣù es el dios sin fronteras y el mensajero (3). En la novela de Zapata Olivella es mencionado como Eleguá, poderoso orisha presente en todas las decisiones y acciones fundamentales para la liberación del muntú. Otras transcripciones de este orisha son Legba, Echú, Exú, Papa Legba o Loa Legba, entre otros.

Èṣù es también la deidad del entendimiento y el conocimiento. Este orisha es importante puesto que es fundamental para la comprensión de la religión y la visión del mundo yoruba, así como en sus diversas manifestaciones en la Diáspora africana como en el Candomblé, el Vodú y la Regla de Ocha o Lukumí. Èṣù también es parte fundamental de lo que se conoce como las religiones del “Black Atlantic”, o religiones afrocaribeñas. Estas religiones son parte del proceso de resistencia y recuperación de las religiones africanas en América. Con respecto a la idea, Zapata Olivella cuestiona los modelos de Césaire y Glissant sobre sus formas de entender el

Caribe y propone un nuevo modelo desde su propuesta literaria, basado en un fluir permanente en la conexión con África y la construcción de una realidad propia. La idea del permanente fluir traspassa la materialidad y el tiempo, fundamentos filosóficos principales que Zapata Olivella discute en su obra.

Èṣù posee la capacidad de migrar a otras tierras y así se ha convertido en pieza esencial de la historia transatlántica. Aún más, en el papel de mantener la tensión entre la violencia que condujo a las migraciones forzadas de personas, la reubicación, la historia y el largo proceso de sanación y reconciliación (Falola 3). Uno de los mitos de origen de Èṣù está registrado en un libro anónimo titulado *El mundo de ifa como filosofía*. En este mito Èṣù aparece como una esfera de luz. El mito completo explica la importancia de Èṣù en la cosmogonía yoruba y su relación con Olódùmarè.

[This story is] used by a babalawo (priest) in Cuba during training and as an ongoing reference for a life of religious learning that describes a “divine sphere” and tells of the origin of “good” and “evil.” The central figure, Ogbeidi, exists in what appeared to be an otherwise empty space described as a lagoon and named Orima or Aima, which means beginning or absolute darkness. It was a realm inhabited and managed by Esu (keeper of divine power, authority, principle of order, harmony and agent of reconciliation). Within this realm, Olodumare (God) dwelt in a miniscule core of translucent light and water and there, came to recognize that while the dark realm represented the plenitude of our existence, it could not bloom or beautify. Engaging with one another, Esu and Oludumare discuss their limitations and Esu laments to Olodumare that he had the most space but could not bring life into fruition. In exchange for creative power, Esu allowed Olodumare to share his space with the condition that he, Esu, be able to move

freely into Olodumare's space and mix with the creatures Oludumare had brought forth. (Martínez-Ruiz, Green Machine 16)

Los evangelistas cristianos tradujeron a Èsù como Satanás o el Diablo tratando de darle una connotación negativa a su existencia. Sin embargo, a través de esta falsa representación, Èsù, en su condición de trickster, ha logrado a través de trucos conseguir reforzar la fe de sus seguidores. En su trabajo *Flash of the Spirits*, Thompson lo describe como el guardián de Ifá, de las voces de la adivinación, los versos, y el oráculo. Èsù les da el poder a los otros dioses. Mientras otros orishas tienen el poder de destruir, se cree que ellos necesitan el poder de Èsù para realizarlo. Shangó necesita el apoyo de Èsù antes de que el pueda golpear o matar a alguien con un rayo.

Elegbara, es traducido como “dueño del poder”. En uno de sus mitos se explica como Olódùmarè le dio el *àsẹ* para hacer todas las cosas posibles. Èsù está por encima de los otros dioses y es entendido que éstos necesitan de él para poder realizar sus acciones sea de crear o destruir.

Es el orisha que se preocupa principalmente por la religión. Èsù es la puerta de la moralidad. No es un espíritu uni-dimensiona o trivial. Su energía existe simultáneamente. Mezcla el ayer con el mañana y nos guía hacia el futuro porque es la alarma del tiempo. Èsù es el portero. Abre la primera puerta de entrada a este mundo, la vagina de la madre y abre también la última puerta cuando el cuerpo está listo para partir. Es un puente entre los vivos y los muertos.

Èsù es primordial para entender el sistema moral yoruba y su cosmovisión. Junto a Orunmila es una de las divinidades más diseminadas y veneradas en África, América y el Caribe constituyéndose como elemento clave en la idea de una identidad transnacional. Èsù es un viajero constante entre el espacio y la tierra, entre la tierra y el cielo con la capacidad para saber la verdad y revelarla a otros dioses, incluso Olódùmarè.

Filosofía de Ifá y Filosofía afrocaribeña de Zapata Olivella

En varias entrevistas Zapata Olivella menciona el dispendioso trabajo de investigación y los años que constituyeron la escritura de su más reconocida novela, incluso, las experiencias extremas a las que se sometió para revivir los sentimientos de los esclavos en el viaje sin retorno. Parte importante de su proceso creativo fue la visita a la ciudad de Dakar en Senegal, por invitación del poeta y entonces presidente Léopold Sédar Senghor, para participar en la conferencia la “Negritud en América Latina”. Como visita obligada a esta ciudad y más, con el tema tratado en la conferencia, los invitados fueron llevados hasta la isla de Gorée, lugar histórico, pues era el punto de embarque, el último sitio en África antes de transportar a los esclavos hacia América. Zapata Olivella pidió pasar la noche en la Casa de los Esclavos. Una fortaleza siniestra con celdas oscuras donde mantenían a hombres separados de mujeres y en angustia extrema hasta la llegada de los navíos. El escritor pasó la noche en una de esas celdas, desnudo, con la idea de revivir la experiencia de la última noche que pasaron en África sus abuelos.

Esa noche fue cuando yo comencé a sentir que lo que yo estaba escribiendo, lo que escribí en la noche siguiente ahí en Dakar, me lo estaba dictando Ifá. Alguien, si no era Ifá, alguien me estaba dictando todo ese discurso, que ya yo había comenzado a escribir y que continué escribiendo. Estamos hablando de 1976; yo comencé a escribir *Changó* años antes. (Zapata Olivella y Krakusin 22)

El autor menciona las *Tablas de Ifá* como la voz que dicta su escritura, fuente principal de la historia y fundamento filosófico del manifiesto en el que se convertiría su obra. Reconoce en la filosofía de esta tradición formas de su narración. Las letras en la novela han sido dictadas por Ifá conocedor del destino de cada uno desde antes de nacer e incluso, después de la muerte.

Es precisamente esta idea, que le permite a Zapata Olivella recrear una historia donde vivos y muertos coexisten sin reparo, un mundo que el mismo autor llama “imaginario, abstracto, hipotético” en donde no existen fronteras para el diálogo entre los vivos y sus ancestros muertos.

Cuando yo digo que alguien me lo estaba dictando, a partir de las Tablas de Ifá, lo que quiero decir es que en esa mitología africana y en lo que corresponde a las Tablas de Ifá se dice que en ellas están escritos los pasos dados por los seres humanos en la vida, desde antes de nacer y después de su muerte. Si es cierto que me estaba determinado eso, allí, y yo estaba escribiendo la historia de los africanos en América, la única fuente informativa que yo tenía eran las Tablas de Ifá. (Zapata Olivella y Krakusin 21)

La filosofía de Ifá considera la existencia como una condición que sobrepasa los términos del nacimiento y la muerte. Bajo estas consideraciones Zapata Olivella enmarca el manejo del tiempo que hace en *Changó* sobre un tiempo que no es circular o lineal, “sino que el tiempo es una dimensión en la que tanto el hombre como las cosas del universo están en un permanente fluir” (25). Esta idea también explica su concepción del Caribe, expresada con la metáfora del río que fluye y a la vez permanece. La inexistencia de un pasado, presente y futuro es cambiada por la combinación de todos los tiempos a la vez. Los personajes de Zapata Olivella viven en los tres tiempos y es por esto por lo que los míticos orishas conversan con voces del presente, el pasado y el futuro. El autor explica cómo esta estrategia narrativa fue alcanzada cuando pudo incluir los tres tiempos en el discurso de un solo personaje. En un diálogo completo en sentido y comunicado sin los afanes del espacio temporal, más como mensaje recibido en todos los tiempos simultáneamente.

¡Eía Babalú-Ayé! Esa noche oíste del kilumbu blanco sus aventuras
hasta cuando los mosquitos de Chankpana, huyendo de la

claridad de Orún, se refugiaron en los rincones. Escuchas de sus propios labios las conocidas historias relatadas por los tuaregs del desierto, los poetas hechiceros del alto Níger, los mercaderes dyolas y los cautivos de la fortaleza de Nembe. (Zapata Olivella 87)

Sobre la idea de la existencia como independiente de la vida y la muerte, la saga inicia con la presentación de los orishas Changó, Elegúa, Yemayá y los ancestros Nagó, Ngafúa, Kanuri mai, Olugbala y la madre Sosa Illamba: “Soy Ngafúa, hijo de Kissi-Kama. /Dame, padre, tu voz creadora de imágenes, / tu voz tantas veces escuchada a la sombra del baobab” (42). La conexión con los ancestros es un elemento predominante en las culturas africanas, heredada por demás en el Caribe. La imagen yoruba y especialmente Congo (bantú) sobre este tema nos deja ver que la conexión ancestral es un hilo inquebrantable que existe intrínsecamente. En otras palabras, los vivos están perpetuamente ligados a los muertos:

La génesis vital del hombre deviene de la existencia de un pacto previo entre un Ancestro y el nuevo descendiente. El primero es dador y protector del Kulonda, semilla sembrada en el vientre de la madre generadora de la vida, la inteligencia y la palabra. A su vez, el protegido velará por preservar su existencia, enriquecerla con la sabiduría, sus hazañas, las artes y una prole numerosa, con lo cual el ancestro asciende en la sociedad jerárquica de los muertos. (Zapata Olivella 167)

Las cinco partes en las que está distribuida la novela se caracterizan por conjugar y combinar ese tiempo simultáneo propuesto por Zapata Olivella. Las voces se confunden y la energía de los orishas se apoderan de los ancestros y estos a su vez, la transmiten a los personajes de un presente sincrónico. En la voz de Nagó se puede escuchar a Changó y al Rey Benkos; en la del abuelo Ngafúa sobrevive la voz de Èsù y Domingo Falupo; Yemayá, semilla germinal de la

familia africana, es la misma Sosa Illanba y Potenciana Biohó con “siete días y siete noches sin parir”, etc.

Para los yorubas el ancestro representa una parte fundamental de su cosmogonía. Viven en el cuarto mundo, pero se sitúan al lado derecho junto a los 400+1 Orishas como poder benigno, “in the Yoruba belief, the family is made up of both the living members and the ancestors. The ancestors constitute the closest link between the world of men and the spirit world and they are believed to be keenly interested in the welfare of their living descendants” (Awolalu 61).

Zapata Olivella presenta la idea de un hombre americano y caribeño como tri-étnico⁵, tan europeo e indígena como africano. Su obra es un manifiesto de la lucha de los africanos por un reconocimiento como fuerza. Su concepción de la historia desde el devenir, como un renacer permanente, es una especie de ave fénix que muere y vuelve a nacer de sus cenizas. Sin embargo, considera que el horror de la historia no debe repetirse.

Changó es también una propuesta filosófica de pensamientos africanos re-significados en el Caribe y América. Es evidente la influencia de dos corrientes filosóficas bastante establecidas

⁵ La idea de etnia ha remplazado en las últimas décadas el concepto de raza, como se ha explicado antes es complejo utilizar este término para referirse a comunidades como la europea, indígenas americanas o africano de una forma generalizadora. Zapata Olivella sigue esta idea considerando estos tres componentes culturales como los más visibles y consistentes de manera histórica. Sin embargo, es necesario aclarar que existe mucha más variedad de culturas y pueblos en el Caribe, la influencia de árabes, indios, asiáticos en las diferentes islas y en el Caribe continental son múltiples y es difícil solo clasificarlas en estos tres componentes.

como los son la Yoruba y la Congo⁶. Según estudios antropológicos en Colombia es mucho más fuerte la presencia de descendientes congo (bantúes) que yoruba⁷. Sin embargo, los yorubas se caracterizan por tener una presencia bastante fuerte en el Caribe y América. De las dos comunidades Zapata Olivella recoge parte de su filosofía, mitología y la traduce a la realidad que cuenta. Como se ha explicado ampliamente en el segundo capítulo, la cosmovisión yoruba se basa en su principio de complementariedad y en la idea de un cosmos dividido en mundos y poderes tanto malignos como benignos. De la filosofía congo⁸, el autor recoge y trabaja el concepto de *Muntú* como ser humano en su visión de ser cósmico completo. Este concepto proviene del Kikongo y significa “ser” o “algo que es”. En esencia, los modelos filosóficos de origen africano proponen una nueva noción de humanidad, un nuevo modelo de constitución de

⁶ Para referirse a esta filosofía el autor la nombra como *bantú*. Bantú es un término genérico utilizado principalmente en los estudios geográficos, lingüísticos y migratorios para nombrar etnias africanas relacionadas con las migraciones del sur de Sahara organizadas por su procedencia lingüística. Estas formas lingüísticas han sido encontradas desde Nigeria hasta Sudáfrica e incluye múltiples comunidades (Martínez-Ruiz conversación). En este caso el autor se refiere más específicamente a la influencia congo en el Caribe.

⁷ Sobre los orígenes y el predominio étnico en Colombia véase: De Friedemann, Nina S. “Los Africanos: Cifras y Origen en La saga del negro: presencia africana en Colombia.” Instituto de Genética Humana, Facultad de Medicina, Pontificia Universidad Javeriana, 1993.

⁸ Sobre la expresión filosofía *congo* se ha preferido a la generalización *filosofía bantú*, también utilizada por el autor. Como se ha explicado el término *bantú* recoge múltiples comunidades y, por tanto, es imposible hablar de una filosofía única. Lo más acertado sería hablar de una filosofía congo.

la humanidad. El africano llevado al Caribe llega en una condición de esclavo. Esta condición lo aparta de toda condición y dignidad humana. Los modelos filosóficos de origen centroafricano, como yoruba y congo, le proponen a ese hombre esclavizado reconstruir su propia humanidad. El texto literario se convierte aquí en un eco de un modelo humano que no era posible en un contexto de esclavitud, el africano y sus descendientes tomados como objetos. Así estas propuestas filosóficas proponen algo que no era posible en el contexto esclavista en el que estaba sumido el africano. El uso del concepto *muntu* por parte del autor remite a esa necesidad del esclavo de recuperar esa humanidad, de volver a ser.

Después de su condena
dejando al propio Muntu
la tarea de liberarse por sí mismo
contra el verdugo, las crueles
Lobas de roja cabellera,
reunió a su lado sus mujeres
y cariñosamente abrazado a sus hijos
convocó las descargas de su madre
al parirlo entre lava de volcanes. (Zapata Olivella 64)

Ifá y Èsù: filosofía y forma de interpretación

En el prologo de *Changó*, Zapata Olivella propone una forma de lectura y también, de interpretación de su novela. Pide al lector acercarse a la historia con libertad y da licencia para resignificar e incluso, reinventar palabras. Advierte sobre la temática y su tratamiento como un mar desconocido que es hora de navegar. Lo más importante, en esta invitación a embarcarse en

la lectura de *Changó* es la propuesta de considerar a Elegba, el abridor de caminos, como “revelador” de los pasos futuros ya escritos.

Sube a bordo de esta novela como uno de los tantos millones de africanos prisioneros en las naos negreras; y siéntete libre, aunque te aten las cadenas [...] Desnúdate [...] Cualesquiera que sean tu raza tu cultura o tu clase [...] Olvídate de la academia, de los tiempos verbales, de las fronteras que separan la vida de la muerte, porque en esta saga no hay más huella que la que tú dejes [...] Si descubres un vocablo misterioso, dale tu propia connotación, reinvéntalo [...] Estás nadando en una saga, esto es, en mares distintos [...] Ahora embárcate en la lectura y deja que Elegba, el abridor de caminos, te revele tus futuros pasos ya escritos en las Tablas de Ifá, desde antes de nacer. Tarde o temprano tenías que enfrentarte a esta verdad. (35-36)

Zapata Olivella consideraba que toda la historia del africano⁹ y sus descendientes está escrita en las Tablas de Ifá. Menciona la necesidad de priorizar la filosofía africana y las formas

⁹ Esta consideración sobre registro histórico africano es una generalización del escritor. Existen otras formas de registro de la historia como los *nsibidi* propio de los Ekoi, el *bamum* del actual Camerún, el *mandombe* en Congo y el *vai* en Liberia y partes de Sierra Leona como formas de escritura silábica que pueden ser tomados como modelos alternativos literarios y ser considerados como formas de registro histórico. En el Caribe estas formas de escritura han evolucionado en lo que se conoce en Brasil como *punto riscado*, el *vevé* en Haití, *foundation drawing* Jamaica y Trinidad y en Cuba como *firmas* que también podrían considerarse como modelos de reconstrucción intelectual, histórica y humanística. Para mayor información ver: Simon Battestini en *African Writing Systems, Texts and Cultural Identities*

de interpretación desde esta filosofía antes de buscar claves de interpretación en las teorías de los colonizadores. Es precisamente ésta la propuesta de Henry Gates, en cuanto a la elaboración de una teoría de interpretación africana vernácula. La propuesta de lectura de Zapata Olivella y Gates converge en tomar el Oráculo de Ifá como fuente y filosofía, y al orisha Èṣù-Elegbará como su intérprete. Partiendo de la tradición oral, los yorubas, en sus múltiples mitos lo presentan como el depositario de esa tradición con su propia teoría de interpretación.

Èṣù visto como la encrucijada verbal (Thompson 19) es aquel que pone a prueba nuestra sabiduría y compasión a través de construcciones verbales. La idea de la encrucijada verbal se concretiza en los textos de Ifá, en su estructura y en sus formas retóricas. Como los ẹṣẹ de Ifá el texto de Zapata Olivella, en su construcción general, es rico en lenguaje y formas literarias. Abimbola en su análisis poético de Ifá como corpus literario menciona figuras como las repeticiones, juego de palabras, personificaciones, metáforas, relaciones léxicas, paralelismo y onomatopeyas todas presentes en los Odú. Zapata Olivella ha sumado a la complejidad de su obra formas poéticas, construcciones musicales y una prosa en la cual la variedad en los tiempos verbales aporta a la constitución filosófica que el autor propone.

Ejemplos de metáforas que Abimbola propone en su texto son contruidos a partir de adscripciones de características humanas a objetos no-humanos (108). En el caso de Zapata Olivella estas metáforas son construidas por la yuxtaposición de vocablos o juego de palabras. Algunos ejemplos como “En ese momento, sobre cubierta, las lobas oyeron asustadas la risatrueno de Changó” (140), “No deja de observarme con la sonrisapájaro que ilumina su cabeza de hormiga” (113), “Te escucho venerable Jalunga: «Si tienes atados los pies camina con los ojos: los árboles vuelan en el viento»” (113). Las repeticiones, también mencionadas por

Abimbola, están bien referenciadas por Zapata Olivella en su novela. En el ejemplo mencionado se puede apreciar la alusión a un nombre y los diferentes nombres de alabanza que se tienen para éste:

—¡Dijinga Dikatampe, creador de los soles, la tierra, la luna y las
aguas, alimento de la vida!

¡Dijinga Dikatampe, procreador del muntu!

¡Dijinga Dikatampe, creador de los animales, las plantas y las
piedras que le sirven!

¡Dijinga Dikatampe, poseedor de la fuerza que ordena las jerarquías
entre los árboles y las aguas!

¡Dijinga Dikatampe, repartidor del poder de los vodúns, los ancestros
y los mortales!

¡Dijinga Dikatampe, después de proclamar tu grandeza deja que
mencione mi nombre! (109)

Otra parte importante son las onomatopeyas reflejadas en los gritos de guerra y exclamaciones de los dioses: “¡Eíá!”, “¡Eléyay!” y el uso de refranes para dar sentido a las situaciones y emociones de los personajes, “«La araña tarda mucho tiempo en escoger las ramas donde tejer su red»” (113).

Èsù e Ifá/Orunmila se clasifican como los orishas más difundidos y adorados de todas las deidades. Tanto Èsù como Ifá/Orunmila mantienen unido el sistema cósmico yoruba. Ifá es el dios de los significados determinados, pero su significado debe traducirse por analogía. Èsù, dios de la indeterminación, rige este proceso interpretativo; es el dios de la interpretación porque encarna la ambigüedad del lenguaje figurado. Aunque permite que su amigo Ifá gobierne y nombre los textos de la tradición, es Èsù quien retiene el dominio sobre el acto de interpretación

precisamente porque representa la divinidad misma de lo figurativo. Para Ifá, el significado buscado por uno es obvio; solo hay que leerlo. Èsù descifra lo cifrado (21).

Como forma de análisis, Ifá puede ser entendido como un sistema dinámico de interpretación, diacrítico y basado en diferencias muy parecido al lenguaje mismo. Èsù como la deidad del entendimiento y de la sabiduría, la encrucijada verbal, es el complemento de este sistema, sin el cual todo estaría paralizado, o simplemente colapsaría.

Esú's function as a displaced, or absent, presence in the system of the Ifá oracle by thinking of Ifá a diacritical, as a system of differences very much like language itself. Esú, as we have seen in some detail, is the supplement of this system, the seventeenth member of the sixteen Odu, without whom the entire system would be paralyzed, or quite simply would collapse. Esú, as supplement, "enters the heart of all intelligible discourse and come to define its very nature and condition," a role which post-structural criticism ascribes to writing (Gates 41).

Èsù es conocimiento, entendimiento y realización desde la filosofía yoruba. Èsù es un agente de transformación de conocimiento que tiene una dimensión personal, histórica y temporal, es en otras palabras, es una metáfora del tiempo. Èsù, une la gramática de la adivinación y el ritual con la estructura retórica. La dinámica de la adivinación del oráculo consiste en varios rituales y elementos que conforman un ritual mucho más complejo. Contiene varios niveles de significado y acercamiento a la verdad revelada por Ifá. Una vez el babalao ha dispuesto la parafernalia, es decir todos los objetos que necesita para realizar el ritual, el cliente manifiesta sus intenciones. Un primer nivel de significación es el lanzamiento de las nueces, en las cuales aparecerá un código numérico que refiere al Odú designado para el cliente según su situación o problema. El babalao escoge por inspiración cuál de todas las posibilidades que permite el Odú es la más acertada al cliente. Luego recita de memoria todas las partes del ẹ̀ṣẹ̀ de

Ifá: los nombres, los poemas, el patakí y las repeticiones que éste contenga. En ese primer nivel de lectura, el babalao entrega un mensaje literal que debe ser interpretado a través de analogías. Es Èsù, el encargado de ese proceso es el lente que permite ver entre líneas, es el descodificador de las claves y el policía que vigila se cumplan los sacrificios.

De acuerdo con la presencia de Èsù , Ifá no es solo el dios, sino también un cuerpo literario que no presenta al cliente una lectura literal de su destino sino una forma críptica y compleja de analogías que más se acerca a los enigmas o que debe ser leído o interpretado por el babalao. Frecuentemente el cliente no es capaz de reconocer su saturación en el lenguaje metafórico de los poemas, a pesar del hecho que Ifá ha descrito el destino de la persona en el Odú apropiado como resultado de la combinación numérica formada por las nueces de palma.

Gates resume su teoría en tres formas principales: primero, los mitos primigenios en los cuales aparecen los orishas. Éstos funcionan como punto focal para la teoría negra sobre los usos del lenguaje formal. La figura de la escritura aparece ligada a Èsù y la del discurso oral, estructurado retóricamente, también está ligado al *Signifying Monkey*. Segundo: en el mito la tradición define la función de figurativo. El lenguaje figurativo y el lenguaje literal están encerrados en la relación de significación, de la misma forma que el mito y el significado figurativo se superponen al significado real y literal. La tercera es la indeterminación de la interpretación. Èsù es el principio del lenguaje escrito, él es todo metáfora y todo oráculo ambiguo (23-28).

La propuesta narrativa de Zapata Olivella, pensada desde la filosofía de Ifá, propone un acercamiento, en el que se considera a Èsù como arquitecto de interpretación. Las discusiones filosóficas y religiosas presentadas en “El muntu americano” invitan a un análisis desde las características arquetípicas de los dioses, especialmente de Èsù, pues esta parte está construida desde una comparación constante, por ejemplo, la religión católica contrastada con la religión

africana, el esclavista y el esclavo, Benkos Biohó como anciano y joven, la moral cristiana y la moral africana, entre otros. Como se ha dicho estos opuestos son complementarios, como las dos bocas de Èsù, los dos colores de su capa y las dos culebras en el hombro de los elegidos.

Mensajero de los dioses y trickster

Èsù mantiene la comunicación entre dioses y humanos, es el encargado de revelar las verdades de cada uno. En su posición como mensajero su primera caracterización es como Capelino, otro apelativo para Domingo Falupo quien aparece como el intermediario entre el padre Claver y los esclavos. Conocido por sus habilidades como lenguaraz es capaz de comunicarse con africanos de diferentes naciones. En la descripción que éste mismo hace de su vida cuenta como aún viviendo en África unos beduinos lo vieron divirtiendo a su comunidad con su canto e historias, y esa noche se lo robaron. Las habilidades comunicativas de Capelino quedan demostradas en los múltiples idiomas y diferentes oficios relacionados con su capacidad para comunicar, enseñar e interpretar.

Esa noche les narré historias de nuestros reyes, artesanos y sacerdotes, aprendidas de mi padre. Aquella madrugada mientras la aldea descansa, aprovechándose de que duermo, los ladrones me subieron al lomo de un camello [...] En Timbuctú sorprendí con mis relatos a un geógrafo de Córdoba llamado Al-Bakri, repitiéndole cantos de soberanos y de imperios desaparecidos que nunca antes había escuchado [...] Entre los nómadas del Sahara, aprendo el árabe y a recitar el Corán [...] Intercambiamos, pues, lenguas y filosofías por artes quirúrgicas que de mucho me han servido aquí en Cartagena para amputar piernas, sanear llagas y resucitar muertos. (90-92)

Capelino como Èsù lleva los mensajes de los jesuitas a los esclavos. La imagen de mensajero conecta ahora con la del trickster, pues es precisamente Capelino en su condición de intérprete y lenguaraz quien “tergiversa” el mensaje de salvación de los curas por otro de resistencia y protección de sus religiones.

En Cuba y Brasil, Èsù es ampliamente conocido como el trickster. En algunos patakís aparece como burlando a la muerte o creando conflicto entre la comunidad. En su patakí sobre la capa de dos colores, registrado por Bascom, se cuenta como Èsù viste con una capa blanca de un lado y negra del otro. Al pasar cerca de dos amigos ambos entablan una discusión. Uno asegura que la capa es blanca y el otro, por lo que ha visto insiste en que es negra: “When Eshu Heard these two friends (Ifa and Ogejan) say that they never quarrelled, he made a two-color cap, one side of which was white and the other black. He passed between these two friends and caused them to fight (311)”.

Capelino utiliza el lenguaje para burlar a los colonizadores de almas. Entrega un mensaje diferente al que se le ha dictado, pues haciendo uso de su autonomía y del poder del lenguaje se resiste a difundir una fe que va en contra de los deseos de libertad de los africanos.

—En mi silencio hallarás mi respuesta. Mira lo que mi corazón siente. Ninguno de esos ekobios que hablan lenguas desconocidas por ti y por tus lenguaraces, para quienes serví de intérprete, abjuraron de sus orichas. (219)

“El munt americano”, como proyecto narrativo se caracteriza por las discusiones filosóficas y religiosas que promueven los personajes. El lenguaje, como se ha visto, es también clave de este capítulo y está relacionado directamente con la condición de mensajero de Èsù. Primero, se puede observar en las formas narrativas que utiliza el autor: las diferentes voces que intervienen en la historia, las declaraciones en el juicio, las coplas en diferentes idiomas y

especialmente, el canto de Pupo Moncholo: “Yo soy Pupo Moncholo / soy la fiebre calentura / el cantor sin ronquera / cuando comienzo una historia / se las cuento toda entera (206)”.

In addition to being the Divine Linguistic, Elegba is a Divine Lyricist, and he exerts tremendous covert and overt influence on the world’s most original and innovative form of artistic expression: African American music. The lamentation and liberation of the blues, the improvisational intricacy of jazz, and the soul music that could only be created by the owners and controllers of the force are all born of holistic and ancient rhythmic African art. (Washington, *The Penis* 335)

El canto de Pupo Moncholo es una muestra de las múltiples expresiones musicales de origen africano en Colombia. Entre ellas se destaca el bullerengue o bullarengue nacido en los palenques de cimarrones cerca de Cartagena. El bullerengue guarda en su ritmo el lamento, la cadencia y el repique de los tambores alegre y llamador propio de los rituales funerarios de Lumbalú, tradición que aún se conserva en el Palenque de San Basilio.

Asimismo, la relevancia histórica que tuvieron los lenguaraces en la época, aquellos esclavos capaces de comunicarse en diferentes lenguas muestran la cultura y la vasta riqueza lingüística de África en América. Otra de las nefastas acciones de la colonización fue el exterminio de las lenguas africanas y la imposición del idioma europeo como la herramienta psicológica más importante de los esclavizadores. Es posible que durante la colonia se hayan hablado alrededor de 700 lenguas africanas solo en Cartagena. Sin embargo, la imposición del español hizo que esta riqueza desapareciera y con ella, toda la tradición oral y la filosofía contenida.

Ejemplo de lo anterior es claro en los diferentes nombres que recibe Benkos Biohó. Como nombre cristiano se le llama Domingo Falupo, haciendo referencia muy posiblemente al área de donde se presume es procedente: “De pequeño mi padre me llevaba a la otra orilla para que

conociera a los tíos bayotes, aymantes, guiones, bangiars y balantas. Aunque repartidos y mezclados con dyolas, mandingas y sarakoles, todos hablamos la lengua de nuestros abuelos felupes (190)". Este personaje es llamado también Capelino, y por ser un lenguaraz muy hábil se le dio este apodo: "Domingo Falupo de nación yolofa y a quien por sus mañas de gran lenguaraz llaman Capelino (182)." La identidad de Benkos Biohó como rey y guerrero negada por el padre Claver bajo el apelativo de "Dominguito":

Lo primero que hicieron esos cazadores de seres humanos fue tratar de borrarles su identidad de pueblos: no los llamaban africanos; los llamaban *negros*, los llamaban *piezas de Indias*, los llamaban de cualquier forma, menos aludiendo a un posible origen africano. (Zapata Olivella y Krakusin 17)

Los cambios de nombre e incluso el nombramiento equivocado estuvo cerca de la usurpación lingüística. Los africanos pasaron de tener sus propios nombres que significaban su destino, conexión con los ancestros, su asociación con una divinidad respectiva a llevar designaciones arbitrarias y ridículas que no tenían ninguna relevancia y solo correspondían a la comodidad de los esclavizadores y a la deshumanización y aislamiento de los africanos.

Dueño del Àsẹ

Uno de los mitos principales de Èsù cuenta como éste recibió de Olódùmarè el *àsẹ* o poder para realizarlo todo. Aunque el *àsẹ* es la energía, fuerza de la vida poseída por objetos, seres humanos, seres de la naturaleza y otros dioses, se entiende que es Èsù su dueño legítimo. Como el "dueño del poder" este orisha administra las acciones de los otros dioses. Nada se hace sin su aprobación o beneplácito.

[...] Responding to the fiery flashing of the parrot feather, the very seal of supernatural force and *àshe*, God granted Eshu to force to make all things happen and multiply (*àshe*). *Outward* signs of submission and material bounty were no match for wisdom and humility. Once granted his powers of dominion, Eshu,

instead of arrogantly subordinating everyone to himself, did the “cool” (generously appropriate) thing: he gave a vast commemorative feast to share his newfound prestige, and to honor God for the priceless treasures of ashé. And he warned those who did not recognize his status that he would bend them, “like a string upon a bow” or pound “like a shell” (Thompson 18).

Abiodun define *àṣẹ* como “the creative power in the verbal and visual arts” (The Concept of Ase 71).

En las culturas afroamericanas este concepto es más implícito que explícito. Se puede observar en las iglesias como “el espíritu santo”, “el don de la palabra”, “el poder de la palabra” que se manifiesta en ciertos fenómenos. Con frecuencia un miembro de la comunidad que manifiesta este “espíritu” o “poder” es considerado como alguien con mucha autoridad. En la literatura y la tradición oral estas manifestaciones de *àṣẹ* pueden apreciarse en el juego de palabras, la sátira o críticas políticas a través de letanías, una expresión muy común en carnavales en el Caribe, las respuestas creativas a las burlas entre conocidos:

In more secular contexts, in literary and oral traditions such as "signifying," "playing the dozen," "reading," "toasts," "loud-talking," "dissin'," "snapping" and "rap," there are reverberations of the structure and affective aspects of *ase* in varying degrees. (71)

Es necesario aclarar que *àṣẹ* es el concepto filosófico y fenómeno estético religioso más importante que logró sobrevivir la trata y esclavización casi intacto. Los usos apropiados de *àṣẹ* para describir sitios sagrados, formas de adoración y frecuentemente, artefactos africanos y del Nuevo Mundo, se conservaron a pesar de todas las acometidas de exterminio sufridas por los africanos.

In Yorubaland, depending on the context, the word *ase* is variously translated and understood as "power," "authority," "command," "scepter"; the "vital force" in all living and non-living things; or "a coming-to-pass of an utterance," a *logos proforicos*. To devotees of the orisa (deities), however, the concept of *ase* is more practical and immediate. *Ase* inhabits and energizes the awe-inspiring space of the orisa, their altars (oju-ibo), and all their objects, utensils, and offerings, including the air around them. (Abiodun, The Concept of Ase 72)

Segun Abiodun, *àsẹ* también forma parte de la identificación, activación, y uso de la energía, que se cree habita en todos los animales, plantas, montañas, ríos, seres humanos y orishas. Este poder o fuerza es especialmente importante en la preparación de medicinas puesto que se apela a la energía del objeto o ser para la curación. Un uso eficaz del *àsẹ* también depende de la verbalización, visualización y características de actuación de estas cosas o seres cuyos poderes están siendo aprovechados. Para entender estos procesos es fundamental familiarizarse con los conceptos relacionados de *je* ("responder"), *da* ("crear"), *pe* ("invocar"), *Ohun* ("la voz," la "la verbalización o actuación de la palabra") e *iluti* ("buen escucha o la habilidad de comunicar") (73).

Estos conceptos son utilizados por Abiodun para explicar cuándo una pieza de arte "está viva" y "responde", lo que sería *je* o *dahun*, y si está llena de una intención artística con precisión. En las expresiones estético-religiosas se invoca el *àsẹ* de un orisha a través de su altar, colocando piezas que contengan su energía y que incrementen su poder de respuesta. El artista puede utilizar los colores correctos, diseños, y combinaciones de motivos, vestuario y accesorios especiales. De esta manera se impregna con su propia identidad y el *àsẹ* de ese orisha específico.

El *àsẹ* no puede ser concedido a sí mismo. Debe ser recibido por una fuente externa, y más alta que el receptor, lo que explica la costumbre de consultar Ifá antes de posesionar un

líder. En la posesión de un *Obá* o alto sacerdote, existen símbolos que representan el poder de *àṣẹ*. Así, estos objetos pasan del anterior al nuevo líder como símbolo de traspaso del *àṣẹ*. De igual forma, los objetos de hierro que pertenecen a los babalaos de Ifá, símbolos como la pluma de pájaros rojos, ciertas máscaras, etc, son también un ejemplo de poder contenido en un objeto o símbolo.

Partiendo de la idea de que *àṣẹ* es una esencia divina en la cual se mezclan materiales físicos, conceptos metafísicos, y arte para formar una energía o fuerza vital que activa y dirige los procesos y experiencias sociopolíticos, religiosos, y artísticos, el *àṣẹ* es la expresión de la estética yoruba. Es un poder afectivo, el cual desencadena una respuesta emocional en el público, incluso cuando no se comprende de forma completa e inmediata. Externamente expresado a través de las artes visuales, verbales y escénicas, *àṣẹ* impregna el sonido, el espacio y la materia con la energía para reestructurar la existencia, para transformar y controlar el mundo físico (78).

El destino de los elegidos de Elegba está escrito en el Oráculo de Ifá. El destino de Benkos Biohó como receptor de *àṣẹ* es llevar al muntu hasta la libertad. Zapata Olivella recrea el ritual del *ikin*, la lectura de las nueces para establecer la entrega del *àṣẹ* al elegido:

Saqué del bolso las nueces de cola y las riego en el suelo, deseoso de conocer el destino que le tenía reservado Orunla. Por siete veces pido a Elegba que se asome [...] ¡Oíd! Aquí nace el vengador, ya está con nosotros el brazo de fuego, la muñeca que se escapará de los grillos, el diente que destroza las cadenas [...] Escuchen: el protegido de Elegba trae sangre de príncipe. Nace entre nosotros, será nuestro rey. Protegido de Elegba será bautizado con el nombre cristiano de Domingo, pero todos lo llamaremos Benkos, porque Benkos se llama el tatarabuelo rey que sembró su kulonda. Criado en la casa del padre Claver se

alzará contra ella. Morirá en manos de sus enemigos, pero su magara, soplo de otras vidas, revivirá en los ekobios que se alcen contra el amo. (156)

En la novela es evidente que los marcados con las culebras de Elegba, son los elegidos para llevar al muntu hasta la libertad. En la segunda parte es precisamente Benkos Biohó quien tiene la marca de este orisha en su hombro. Como se ha explicado Èṣù-Elegbará es el dueño del *àṣẹ* y por tanto, todos aquellos con su marca son receptores de esta fuerza. En la novela, los elegidos están destinados a jugar un papel importante en la lucha de liberación, las culebras son despertadas por el ancestro, impregnadas con el *àṣẹ* para llevar a cabo una acción decisiva en la lucha, bien sea a través de las armas y la toma del poder o como se puede ver en los capítulos finales del libro, a través de la palabra.

Entonces Nagó toca las culebras de Elegba que dormían sobre su hombro [Benkos] y al instante se iluminó su rostro. —¡Padre! —lo llama reconociendo al ancestro que sembró su kulonda. El oricha lo ayuda a subir a su chalupa. Sol y luna juntos en la noche. Le quitó las cadenas que lo aprisionaban y le entrega el sable fundido por Ogún. —Eres el escogido de Changó para iniciar la rebelión del muntu. Tu grito resonará en otras voces, en otras vidas, donde quiera que la loba blanca pise la sombra de un negro. Benkos solo responde tres palabras. Si las dijo no lo sé, pero las oigo, las oyeron todos: —¡Muera el amo!. (228)

La figura histórica de Benkos Biohó o Domingo Biohó se funde en la imagen mítica del elegido. Los reportes históricos mencionan a Biohó como un esclavo de propiedad de Juan Gómez, posiblemente, procedente de una de las islas del archipiélago de Bijogo, localizadas al occidente de África, en la Alta Guinea. En intento de rebelión es apresado y es enviado a las galeras. Luego, escapa con su familia y un grupo de esclavos para refugiarse en los montes cercanos a la ciudad de Cartagena. “A finales del siglo XVI (1599), en la provincia de Cartagena,

el joven africano llamado Domingo Biohó por el establecimiento [...] con su mujer y treinta compañeros emprendió la huida hacia la ciénaga de La Matuna, se asentó con ellos en las cercanías de ésta y bajo su liderazgo levantaron un poblado rodeado de estacas en el que construyeron fosos, caminos falsos y muchísimas trampas. Domingo Biohó fue reconocido por sus seguidores como rey del arcabuco o de La Matuna (Navarrete 50)”. Es difícil establecer si el título de rey corresponde a su estatus en África o lo recibe luego de su hazaña libertaria. Algunos afirman es una mezcla, puesto que era muy común encontrar esclavos pertenecientes a la realeza de sus comunidades de origen. Lo cierto es que la hazaña de Biohó es literalmente la de un elegido de Èṣù-Elegbará, un ser humano poseedor del *àṣẹ* y marcado por los dioses.

En la novela este personaje tiene un nacimiento mítico como una metáfora del nacimiento del muntu en América. Hijo de Potenciana Biohó, arquetipo de la madre Yemayá, en un parto difícil es asistida por los orishas: “Sosa Illamba, partera del nuevo muntu. Le traía las sangres y las aguas de los buenos partos. Después Nagó le descose los párpados para encenderle las chispas de la guerra. Lento, pisadas grandes, se acercó Olugbala. Para agrandar la brecha de la matriz, mete un hombro, luego el otro y ya adentro, palmoteó por tres veces las nalgas del niño infundiéndole su potencia. Huyó la oscuridad porque se acerca el sol de Kanuri mai, la sonrisa que soporta todos los dolores” (155). Este es el nacimiento que crea Zapata Olivella para el elegido de Elegba. Benkos está destinado a hacer historia en la lucha libertaria en el Nuevo Mundo. “El hijo de Potenciana Biohó nació de pie buscando donde pararse. Ngafúa lo había anunciado y las comadronas buscan el signo de Elegba. Sí, allí sobre su hombro las serpientes se mordían las colas. Las siete abuelas las miran y las palpan” (155).

Biohó funda el primer Palenque o pueblo de cimarrones (esclavos libertos) en América. Es celebrado en el Caribe colombiano y especialmente en el Palenque de San Basilio como un símbolo de la resistencia y de lucha por la libertad, no solo en la aventura de la fundación de los

palenques, más aun en las batallas por defender su condición de libertos. Los cimarrones encontraron en las sabanas, selvas y montañas del Nuevo Mundo referentes de su habitad anterior, así fue posible sobrevivir a la intemperie y defenderse de los ataques de los españoles.

Los palenques fueron multiplicándose y las legiones enviadas con frecuencia a recapturar a los esclavos con frecuencia no tenían éxito. Para solucionar esta situación, el gobierno ofreció a los líderes crear acuerdos para que los cimarrones conservaran su condición de libertos, si aseguraban dejar de atacar las ciudades, crear disturbios, promover las fugas masivas o incendiar las haciendas de los anteriores amos como forma de presión.

Los primeros intentos de estos acuerdos entre los representantes del gobierno español y el rey Benkos fueron fallidos. Según registro histórico para 1603, el palenque de La Matuna continuaba en pie dirigido desde su fundación y poblamiento por el rey de Arcabuco. Los vecinos y el Cabildo de la ciudad de Cartagena, con el apoyo del gobernador, decidieron gestionar su destrucción. Los cimarrones y su rey defendieron el poblado, pero perdieron la batalla y debieron huir a los montes. Tras esta derrota Biohó reúne una gran cantidad de gente y organiza un nuevo palenque fortalecido. En 1610, ante la imposibilidad de la destrucción de La Matuna, se firma un acuerdo con las tropas españolas: “[g]racias a este, el rey del arcabuco y sus seguidores recibieron autorización para entrar en la ciudad; desde entonces, él se paseaba por ella con gran arrogancia, vestido a la española y portando daga dorada” (51).

La caracterización como rey es realizada por Zapata Olivella en la descripción de la ceremonia organizada por los esclavos. La dignidad de rey es recreada por el autor y expuesta por primera vez traspasando los límites de la historia:

El rey Benkos apareció con capa de conde que todos dicen se la han mandado de Madrid. Uniforme de capitán, casaca roja de golilla alta, franja azul al pecho, pantalón bombacho y botas altas. [...] Subieron al trono: primero el rey Benkos,

después la reina María Angola. El babalao les coloca las coronas de papel dorado y plumas de pavo real. [...] Puede volar por los cielos, hijo de Changó, y convertido en trueno quemarlos con sus centellas. Pudo desaparecer, volverse polvo, humo, brisa. Pero prefiere quedarse sentado en su trono real. Allí lo pusieron preso. Le cuelgan cadenas al cuello, le amarraron las manos a la espalda y escoltado lo bajan del trono. Le quitaron la corona de la cabeza y con la cacha de un arcabuz le rompen un ojo. Ni aun así pudieron quebrarle su compostura.
(201-204)

Benkos Biohó consiguió el reconocimiento para el palenque, destacando su liderazgo para mantenerlo en pie y también su diplomacia al concertar acuerdos de paz con los españoles. En marzo de 1622, el gobernador, don García de Girón, escribió relatando el alza de Domingo Biohó. Decía que era un negro belicoso, con alto poder de convocatoria y, además, se hacía llamar *rey*. Gracias a los privilegios que había recibido entraba con arrogancia a la ciudad. Una noche tuvo un incidente con un guardia de seguridad y fue enviado a prisión. En un juicio amañado fue sentenciado al castigo mayor y ahorcado (52).

Partes fundamentales de la biografía histórica de Benkos Biohó, como héroe de la lucha libertaria y fundador del primer Palenque de cimarrones en América, es integrada hábilmente en la novela a través del personaje el rey Benkos. Es Èşù-Elegbará quien lo escoge, acompaña y entrega el poder para llevar a cabo su parte en la historia. Èşù como guardián de las entradas permite la llegada del rey Benkos, es decir, del muntu americano. Èşù abre la primera puerta para que el rey Benkos entre al nuevo mundo. El muntu americano nace con la ayuda de sus ancestros y de Èşù para dar justicia al pueblo africano.

Èşù is called upon to avenge various injustices, ranging from the personal to the collective. Affirming the relevance of Èşù is a statement that the might and power

of the conquerors and enslavers have been checked. If individuals are powerless to fight back, Èṣù can do so for them. Thus, it is not unusual for a prayer to Èṣù to take the form of a curse, inviting him to torment those who have tormented them. He is invoked to deliver justice, which may mean that Èṣù is asked to support resistance movements or to administer vengeance himself. The desire of revenge is therapeutic. (Falola 17)

El poder del *àṣẹ* infundido por Èṣù da la fuerza al rey Benkos para llevar a cabo la rebelión. Èṣù es llamado a vengar injusticias, desde lo personal hasta lo colectivo. De igual forma, los receptores de *àṣẹ*, los elegidos tienen como destino cumplir esta misión de vengadores. El rey Benkos nace como el muntu americano para librar las batallas de la libertad. Una lucha en contra, no solo de las cadenas sino de la religión, la imposición de lenguas en resumen de todo el aparato colonizador. Las culebras de Elegba son el símbolo del *àṣẹ* traspasado a Benkos. Como dueño del poder lo impregnan de la fuerza vital para enfrentar su destino. En la novela, Èṣù es quien permite la lucha, sus elegidos son los receptores del *àṣẹ* y los llamados a romper la maldición de la esclavitud.

Puerta de la moralidad

Èṣù es uno de los dioses de mayor complejidad en el panteón yoruba. Se preocupa principalmente por la religión, es el encargado de hacer que los sacrificios se cumplan: por su condición de omnipresente conoce todas las verdades y las acciones de humanos y dioses, es el protector y la voz de Ifá, lo que es decir protector y voz de la religión yoruba. Estas características de Èṣù son hábilmente expuestas en la novela en el personaje de Domingo Falupo. Los principales cuestionamientos y críticas religiosas provienen de este personaje quien se resiste a la imposición de la tradición cristiana y realiza una reflexión profunda sobre el sentido de las

otras religiones con relación a la religión yoruba: “Al cumplir catorce años, mi amo, un morabito, me hizo discípulo de Alá, pero aun así continué siendo su esclavo. Desde entonces comprendí que las religiones de los moros y cristianos tienen otros fines, distintos a la de nuestros ancestros, gozosas solo de ayudar al muntu en sus afanes de procrear y ser libres” (192).

Uno de los aportes principales de la obra de Zapata Olivella es la utilización del “realismo mítico”, descrito por el autor como una forma de interpretación de hechos históricos desde la imaginación y la esencia mítica. Este recurso narrativo permite el rescate de la memoria a través de la combinación de la realidad histórica y tradición mítica (Hena Restrepo 24). De esta forma, el personaje de Domingo Falupo es también parte de la figura de Benkos Biohó. En la novela se explica cómo el nombre cristiano que se le da a este personaje histórico. Domingo Falupo es la voz de Èṣù invitando a la resistencia espiritual, advirtiendo sobre la importancia de mantener la religión de los ancestros y sobre todo, de los peligros que la religión cristiana representa para la identidad de los africanos.

Los africanos no tendremos más padres espirituales que los blancos. Tratarán de matar nuestra magara pintándonos el alma con sus miedos, sus rencores y pecados. Y cuando nos veamos en un espejo con la piel negra, no nos quedarán dudas de que somos los hijos de Satán, pues, según predicán, el Dios blanco hace a sus criaturas a su imagen y semejanza. (175)

Èṣù es la puerta de la moral, puesto que en sus dos caras se expresa ambivalencia y el dilema entre lo bueno y lo malo como términos relevantes. Cuando alguien se encuentra en la encrucijada “qué haré o qué no haré”, es decir, cuando se encuentra frente a frente con un Èṣù neutral, es el ejemplo claro de una disyuntiva moral. Èṣù es neutral, en la cosmogonía yoruba; este orisha ocupa un lugar singular, pues está ubicado por encima de las potencias malignas y benignas. Su poder y agencia están por encima de los dos lados. En su representación estética

Èsù aparece con dos cabezas, con una capa de dos colores, blanca (en algunas fuentes también roja) y negra y en la novela con dos serpientes que se muerden la cola. La neutralidad de Èsù es también una muestra de complementariedad. Nadie o nada en la tradición yoruba es puramente malo o puramente bueno. Èsù representa la disyuntiva moral y el libre albedrío en los humanos y los dioses.

At the left side of Èsù's dual-color cap is religion. Once a person move from spirituality, which is having the nature of spirit, to a systematic approach to the supernatural, "religion" is embraced. Religion develops an intellectual process whose goal is the betterment of society. When people have religion, they have determined that something is believable and worthy of systematic reverence. At the right side of Èsù's same cap is morality. Morality is virtuous conduct and the judgments that arise from the good or the bad of human actions. As long as what is produced conforms to the standards of ethical character, we can be said to be moral. (Falola 180)

Uno de los principios fundamentales en la religión yoruba es la de hacer sacrificios a los orishas y el de ser obedientes a los requerimientos de los textos sagrados. Los profesantes de esta religión saben además que después de estos sacrificios hay también resultados físicos. Este conocimiento, contenido en Ifá, devela un poder superior que controla todo lo bueno y malo que ocurre en nuestras vidas. Èsù es una fuerza neutral que se encuentra en lugar especial en la cosmogonía yoruba y por su condición de neutral pone opciones positivas o perversas en el camino espiritual y de religiosidad. Es aquí cuando las personas deben usar su sentido de moralidad para determinar qué opción deben tomar. El libre albedrío es siempre la opción.

En cuanto a la importancia del sacrificio se puede observar que aunque el rey Benkos era el elegido de Elegba y tenía su señal como símbolo de haber recibido el *àṣẹ* por parte de este

orisha, olvida su sacrificio y consulta primero a Ifá. Nada puede ser conseguido si no se cumple con los sacrificios. Èsù está allí para recordar la necesidad de éstos y el deber de consultar Ifá antes de emprender toda acción: “—¡Retírate, Benkos, retírate! ¡No invocaste a Elegba! ¡No te ha respondido Ifá! Siguió avanzando protegido tan solo por la sombra de los difuntos ashantis. Ya tiene cuatro heridas en el brazo y un tiro en el hombro” (231). Otra muestra de la filosofía de las religiones africanas en el Caribe y recogida por Zapata Olivella en la novela es la posesión de Benkos montado por Elegba:

Mis manos palmoteaban y repican incansables sobre el tambor. Estaré repicando hasta que Elegba cabalgue la cabeza de su elegido. [...] Tres días antes se había refugiado bajo la bonga cuyas raíces fueron enterradas aquí por los primeros ekobios fugitivos. Ahora, difuntos, duermen sobre sus ramas. En las más altas, Elegba oía nuestras velas encendidas. [...] El niño rey no podía con el cuerpo del Gran Oricha y pierde el paso. Cayó y se revuelca en tierra. El babalao lo sujeta y ayudaba a afirmarse en sus talones. Danzamos en círculo bajo la bonga. (172)

El símbolo del árbol del baobab como punto de encuentro entre los vivos y los muertos. El baobab es el símbolo de la presencia ancestral en el mundo. Es el árbol que conecta los dos mundos y también un elemento resignificado en el Caribe. En los países africanos el baobab es el árbol sagrado, el árbol que parece nacer al revés y tener las raíces como ramas. Bajo su sombra se reunía la comunidad para conversar con los mayores, contar historias y venerar a los ancestros. Se cree que en sus ramas duermen los ancestros y los dioses. Tras la Diáspora y como forma de asimilar la nueva condición de esclavos en tierras desconocidas, los africanos encontraron en la ceiba caribeña un remplazo para el baobab. El árbol sagrado o “El árbol brujo” guarda la memoria de los ancestros. Le fueron traspolados a éste todo el significado que ahora el lejano baobab podría tener. En el proceso de construcción de una nueva identidad la

transposición de elementos y la resignificación fueron necesarias para resistir en la tierra del exilio.

Domingo Falupo muestra el conflicto moral presente en las acciones de los cristianos, toma posición en el diálogo y defiende sus creencias. Especialmente sus críticas van dirigidas a la doble moral de los sacerdotes, Sandoval y Claver, quienes son representantes de una fe que quiere someter a los africanos asegurando que son bárbaros, pero a su vez utilizan las torturas como forma de profesar su religión.

Acusáis de bárbaros a nuestros soberanos de África porque practican la esclavitud. ¿Pero no lo sois más vosotros y vuestros reyes que habiendo sido informados de la justicia de vuestro Dios, gozan en cometer tan nefando crimen? Si decís que el hijo del blanco es blanco, el hijo del negro es negro y el hijo del indio es indio, ¿por qué no aceptáis que a semejanza de sus padres los negros adoren a sus orichas negros, respetando esta condición que les viene de naturaleza, como se espera que los blancos e indios, veneren al dios que adoraron sus mayores? (218)

La voz que mejor representa la preocupación de Èṣù por la religión en la novela es la voz del babalao. Esta identidad, también parte del personaje de Domingo Falupo o Benkos Biohó, aparece como la representación de la filosofía africana. Es el protector y quien anuncia a la comunidad la llegada de un elegido de Elegba para la lucha. El babalao utiliza otra característica de Èṣù y su capacidad de lingüista para defender su religión en la lengua de los colonizadores.

Por dos días estuvieron considerando su petición y a regañadientes le traen el candil, un folio no muy grande, una pluma de ganso y el frasco de tinta. Les preguntó si quieren la respuesta en griego, latín o castellano. Se miraron sorprendidos, no tanto porque conociera muchas letras, pues sabían que es

lenguaraz, sino por ignorancia de cuál de esas escrituras está autorizada por la Santa Inquisición. (216)

Èsù, es la memoria del africano y de sus descendientes en América, no permite que se olvide la historia de las dificultades del viaje y todos los tormentos de la trata transatlántica. Èsù es la nostalgia por lo perdido, pero es también la seguridad de que las consecuencias no serán olvidadas.

Zapata Olivella hace un análisis profundo de la religión yoruba, pues entiende que Èsù e Ifá/Orunmila son la fuente principal de esta cosmovisión. Aunque la novela propone como tema central la lucha por la libertad tras la maldición de Changó hacia sus hijos proporcionando una explicación a la historia de la Diáspora, su propuesta filosófica está centrada desde la filosofía moral de Ifá. La discusión filosófica que plantea en “El muntu americano” presentan a Èsù como pieza principal y se resuelve desde sus concepciones filosóficas. Orunmila y Èsù mantienen el sistema cósmico yoruba equilibrado. Sin ambas todo el sistema colapsaría.

Mientras que algunos dioses están asociados a una ciudad en particular, Èsù está en todas partes. Se espera que todas las ciudades le den su propio reconocimiento. Como Èsù no está ligado a ningún lugar, puede espiar todas las actividades humanas y reportar a Olódùmarè como su “policía”. Su presencia está en todas partes, a toda hora para vigilar con sus mil ojos, supervisar los sacrificios, ofrendas, veneraciones, y sobre todo, el comportamiento de los seres humanos. Zapata Olivella menciona las características de omnipresencia, neutralidad y complementariedad de Èsù en el personaje del babalao:

Sus ojos miraban a la vez para adentro y para afuera, espejo de dos caras. La una escuchadora de la memoria de los difuntos donde se esconden las palabras dormidas, los sueños despiertos. Y la otra asomada a la ventana que siempre camina por delante, abriéndonos las puertas de lo que nos va acontecer. Unas

veces es humo y volaba por las nubes; otras se achiquita hasta meterse en el puño de la mano: hormiga, suspiro, agua. Mientras conversaba con uno, vuela lejos detrás de los sitios y las palabras para cerciorarse de si son mentiras o verdades las que le cuentan, todo sin irse, porque nos tocaba con su olor, nos huele con sus manos. (Zapata Olivella 211)

Algunas de las características de Èsù en el Caribe han sido reinventadas dentro de nuevas formas de su culto, por propósitos espirituales y otras como actos de la memoria. Algunos aspectos están ligados a la supervivencia de la cultura, a la creación de un nacionalismo negro y otros al surgimiento de nuevas redes de prácticas religiosas des-territorializadas. La presencia de Èsù y de otras divinidades africanas en el Caribe develan la resiliencia e importancia de la religión yoruba y su contribución a la identidad, experiencia espiritual y negociación cultural en el nuevo mundo.

Èsù originally travelled with enslaved, later with the free Blacks, and then with voluntary migrants. As Yoruba religion spreads, even in contemporary times, Èsù continues to spread with it. To the followers of Vodou, Èsù is Papa Legba who mediates between divine forces and human beings. Èsù is the Lucero in Palo Mayombe, the god who directs one to the right path, providing guidance. In Candomblé, Èsù is an orisa that has to be petitioned to avoid troubles. Where Yoruba gods are given the names of saints as in the Catholic tradition, Èsù becomes Saint Antonio de Padua, Saint Michael, and Santo Niño de Atocha. (Falola 16)

El babalao, puerta de la moralidad, mantiene su posición religiosa y asume con valentía las torturas de la inquisición. Tras ser quemado en la hoguera se convierte en ancestro y se celebran para él los ritos funerarios. Zapata Olivella recrea la tradición del Lumbalú, propia del

Palenque de San Basilio y una de las últimas muestras de la más pura presencia africana en el Caribe. El Lumbalú es un rito funerario conservado en este Palenque que aún hoy se practica y es la raíz de varios ritmos caribeños. “Lo velamos en Palenque con el fuego de nuestro llanto. Los tambores del lumbalú han estado tocando desde hace nueve noches. [...] En la plaza del palenque, bajo la gran bonga, los tambores les dan la bienvenida con repiques angola, mina y batá. Los bozales lenguaraces atábamos las voces bantúes y yorubas con palabras españolas aprendidas a golpes de rebenque” (237).

El nacimiento de las religiones de origen africano en el Caribe es un ejemplo de resistencia y conservación de las tradiciones a pesar de los embates de la colonización. Este capítulo presenta la figura del babalao como un arquetipo del orisha protector de la filosofía y la tradición. Las líneas finales del segundo capítulo conjugan la energía de Èṣù presente en las diferentes voces del personaje de Domingo: el lenguaraz, el elegido y el sabio. Sus convicciones no se doblegan ante la arremetida cristiana y mueren para seguir existiendo como ancestros. “— Mi alegría es vida. No moriré por apóstata, sino por glorificar a Changó y a mis orichas” y concluye, “—Te equivocas, mi infatigable perseguidor, la única eternidad está en el muntu” (233).

Capítulo IV: Cuba

Écue-Yamba-Ó: Arquetipo de Babalú Ayé, santo protector y juez

La narrativa cubana ha regalado al Caribe parte importante de su riqueza literaria, así como relevantes propuestas teóricas para abordar la misma. Un ejemplo claro son los aportes literarios y críticos de Alejo Carpentier (1904-1980) en sus novelas y en su propuesta de lo real maravilloso. La novela *Écue-Yamba-Ó* (1927), primera novela del autor y de acuerdo con varias de sus intervenciones, fuera de sus afectos al mencionarla como una “cosa novata, pintoresca y sin profundidad”, será el centro del presente capítulo. La novela está dividida en tres partes principales: Infancia, Adolescencia y La ciudad, cada una de éstas subdividida en un total de 43 apartes con sus respectivos títulos. Escrita durante su estadía en la cárcel en 1927, *Écue-Yamba-Ó* encierra los inicios ya evidentes de la narrativa nacionalista y sus preocupaciones por la identidad del hombre latinoamericano y caribeño.

El punto central de este capítulo será el análisis del arquetipo de Babalú Ayé como el orisha yoruba de la mortalidad, aquel que recuerda la vulnerabilidad del ser humano y trae la peste cuando no se cumplen los designios morales de la religión. El libro *Écue-Yamba-Ó*, a pesar de haber sido criticado como un libro con una importancia menor en la narrativa de Carpentier e incluso de haber sido excluido de muchos de los análisis importantes sobre su obra, recoge elementos de la tradición africana como parte de la idea de identidad. Este análisis considera la historia de Menegildo, personaje principal, en el viaje del neófito por la consecución de *iwapele* o buen carácter y su relación con la figura de Babalú Ayé como santo protector y juez.

A pesar de su fuerte opinión, el autor rescata en esta novela los capítulos dedicados al “Rompiamiento Ñañaigo¹⁰”, referencia religiosa afrocubana de la tradición Abakuá y ejemplo claro de la presencia filosófica africana en esta novela. La novela no habla de una religión específica afrocubana. Por el contrario, propone una especie de mosaico religioso. Se puede apreciar en el uso de términos y referencias religiosas que existe una confusión o falta de precisión en los conceptos filosóficos y principios religiosos por parte del autor.

Carpentier: Sobre la identidad

Históricamente la novela considera un amplio período de la vida de la Isla, entre críticas y recuerdos de sus personajes menciona las luchas por la abolición de la esclavitud, las campañas libertadoras, la influencia de Estados Unidos o los “yanquis” en la vida social y económica del caserío, propietarios de la Central azucarera y al final, dueños de todas las tierras a su alrededor. Finalmente, la novela toca la dinámica social y el auge económico vivido durante la Primera Guerra Mundial. En este período la isla se convertiría en uno de los principales abastecedores de azúcar¹¹. En este período de auge económico se importan braceros haitianos y jamaicanos; hay

¹⁰ El término *ñañaigo*, tiene una connotación negativa, es el término peyorativo que utilizan algunos sistemas de represión como la policía para determinadas formas religiosas o algunas formas de violencia pública. El término es aceptado en miembros de la misma sociedad pero no para el uso popular.

¹¹ La evolución socio-económica cubana y la formación de la identidad nacional han ido siempre de la mano. La fuerte demanda azucarera hizo que entre 1698 a 1757 la isla pasara de tener 36.000 esclavos a 149.000, un incremento de más del 400%. El negocio del azúcar se fue fortaleciendo y modernizando en los siglos siguientes. El final de la Primera

una importante migración de gallegos, bodegas de chinos convirtiendo la nueva nación cubana en epicentro de la mezcla cultural, étnica y religiosa del Caribe.

Para la época en que se escribe la novela, Cuba es una nación con apenas 20 años de independencia. Existía una preocupación generalizada por definir una nueva identidad para los habitantes de la isla. Los primeros intentos de estudios antropológicos sobre la comunidad afrodescendiente en Cuba los inicia Fernando Ortiz con su libro *Los negros brujos* (1906), seguido de *La rebelión de los afrocubanos* de 1910 para finalizar con su propuesta antropológica *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de 1940, constituyéndose como una de las obras fundamentales para los análisis culturales y su concepto de transculturación, uno de los principales en estudios sociales e identitarios de Latinoamérica y el Caribe. Desde diferentes esferas académicas, sociales, literarias y políticas el tema de la identidad era abordado y discutido. La propuesta literaria de Carpentier apunta a la inclusión del componente africano como fundamental en este proceso de identificación, no solo como elemento étnico sino como poseedores de una filosofía y una cosmovisión diferentes, pero a la vez parte de la entramada cultural cubana.

Guerra Mundial supuso el inicio de un proceso de ajuste económico internacional, cuyo efecto sobre la economía cubana es determinante para entender la crisis de 1930. Dicho ajuste provocó un súbito incremento del precio del azúcar, conocido con el nombre de Danza de los Millones, seguido por una rápida deflación, que desembocó en la crisis financiera de 1920-21. Antonio Santamaría García: *La industria azucarera y la economía cubana durante los años veinte y treinta* (37).

Filosofía y lógica de religiones afrocubanas

Está claro que la propuesta literaria de Carpentier, ya en su primera novela propone una lógica diferente, una filosofía que excede los límites del canon. Introduce la lógica de las religiones de origen africano como una forma de entender el mundo y darle sentido:

Basta tener una concepción del mundo distinta a la generalmente inculcada para que los prodigios dejen de serlo y se sitúen dentro del orden de acontecimientos normalmente verificables. Pero tenían [Menegildo, Salomé y Beruá], por atavismo, una concepción del universo que aceptaba la posible índole mágica de cualquier hecho. Y en esto radicaba su confianza en una lógica superior y en el poder de desentrañar y de utilizar los elementos de esa lógica, que en nada se mostraba hostil. En las órficas sensaciones causadas por una ceremonia de brujería volvían a hallar la tradición milenaria [...] que permitió al hombre, desnudo sobre una tierra aún mal repuesta de sus últimas convulsiones, encontrar en sí mismo unas defensas instintivas contra la ferocidad de todo lo creado.

(Carpentier 60)

Bajo esta filosofía se centra la novela de Carpentier. La historia y los personajes están movidos por una lógica que se escapa de las concepciones europeas y debe ser leída desde la fuente que la alimenta. Paralelo a la crítica social y a las preocupaciones retóricas de Carpentier la temática de la religión como forma que moldea el pensamiento individual y la colectividad se puede apreciar en las múltiples representaciones que presenta el escritor, el altar de los santos en el bohío, la posesión de Menegildo, los toques sagrados, la lectura del Dílogún, los tabúes, la descripción clara y crítica de las imágenes sincretizadas de los santos católicos con divinidades

africanas, de igual forma, las sociedades de iniciación Abakuá, los encuentros espiritistas, las estampas y medallas en honor a los orishas, especialmente a San Lázaro.

Con respecto a lo anterior, aunque la novela tiene referencias de diferentes expresiones religiosas afrocubanas se destacan la presencia yoruba y la tradición Abakuá. En algunos casos los principios religiosos de ambas se mezclan en una muestra de imprecisión de parte del autor al mencionarlas. Las referencias directas a la tradición yoruba pueden verse en el altar que tiene la madre de Menegildo. Los dioses allí mencionados y los santos pertenecen a los principios religiosos de la Regla de Ocha o Lukumí. Las referencias a la cadena de Ifá y al número 16 son también claras. La primera posesión de Menegildo y la montada del santo son también propias de esta religión de origen yoruba. La llegada del primo de Menegildo introduce la tradición Abakuá igual que su entrada en la cárcel. En los capítulos de “La ciudad” se recrean los rituales de iniciación y las dinámicas de funcionamiento de esta tradición. A diferencia de la tradición yoruba, Ecué no escoge o posee; los iniciados son invitados y seleccionados por miembros de la sociedad. Estas dos tradiciones se ven mezcladas precisamente en estos capítulos finales donde Menegildo recibe a Ecué aún utilizando su medalla de San Lázaro.

Presencia Abakuá en la novela: El mito de Ecué

La tradición Abakuá se encuentra mejor expresada en la forma de Sociedades Secretas Abakuá. Estas sociedades exclusivamente de hombres, cuya organización se rige por principios religiosos, provienen del occidente de África de las Sociedades Ékpè de la región de Cross River. Derivan principalmente de las “Sociedades Secretas del Leopardo” de Abakpa (Ejagham), Efut y Efik en el sureste de Nigeria. Fueron fundadas en Regla, en la ciudad de La Habana, Cuba en 1836 para resistir la esclavitud y desde entonces permanecen activas en la vida cultural de la isla.

Su principal influencia ha sido en la música, puesto que su tradición ha penetrado casi todo género popular cubano (Miller 161).

¡Ecue-Yamba-O! es una expresión abakuá que significa ¡*Loado seas!* (alabado seas). El título de la novela también está relacionado con el mito de Ecué, un mito africano llegado a Cuba en tiempos de la esclavitud. Este mito se destaca por ser el origen de las sociedades secretas y por ser recreado en sus ceremonias de iniciación. Por su carácter hermético y su tradición de enfrentamientos entre hermandades, estas sociedades Abakuá o ñañigas, como también se les conoce de forma despectiva, han sido estigmatizadas por la sociedad cubana y sus entes de supresión como violentas.

El mito de Ecué/Ekué (tambor sagrado o bongó) (Cabrera, Ritual y simbolos 141) explica el origen de las sociedades y da luces sobre la novela de Carpentier. Ecué (voz del dios supremo, secreto, verdad divina) llegó a la tierra Efor en forma de pez como regalo del dios Abasi. El pez entró en el recipiente de una joven llamada Sikán cuando ésta recogía agua del río. La joven se lo mostró a un hechicero. El hechicero puso el pez en una urna de tambor y éste convocó a una reunión de hombres en la cual condenaron a muerte a Sikán, por ser la única mujer que conocía el secreto. El pez murió y con su piel fue completado el tambor que al ser tocado producía un eco sordo e inconfundible: la voz de Ecué. Otra tribu vecina se enteró y comenzaron los enfrentamientos por el secreto. Estas rivalidades míticas se trasladaron a la realidad social cubana cuando sociedades secretas se enfrentaban en batallas sangrientas en las calles de Cuba (Cuervo Hewitt 34).

Los capítulos pertenecientes a la tercera parte de la obra, “La ciudad”, contienen las características más relevantes sobre la iniciación de Menegildo en la sociedad secreta, su participación en el sexteto de música y en los encuentros religiosos. La esencia de las sociedades abakuá se ve reflejada en la novela en el apoyo que recibe Menegildo por parte de su hermandad.

De igual forma Menegildo corresponde apoyando y acompañando a los miembros de su grupo secreto. La idea de colaboración y pertenencia a una hermandad deviene de los cabildos creados en Cuba por sociedades como la carabalí caracterizada por el apoyo entre miembros e incluso la compra de libertad de esclavos. Es precisamente, su lealtad hacia los miembros de su grupo y en especial a su primo, la que provoca el enfrentamiento con otra sociedad en la cual pierde la vida este personaje principal.

Presencia yoruba en la novela: Babalú Ayé, protector y juez

En la isla de Cuba la figura de San Lázaro es una de las más reconocidas dentro de la Regla de Ocha junto a Oshún y Shango. Su celebración, el 17 de diciembre, es multitudinaria y muchos devotos recorren a pie, de rodillas e incluso a rastras, los varios kilómetros desde la Habana o poblaciones vecinas hasta la iglesia de El Rincón en donde es venerado. Van vestidos con tela de saco y prendas de color morado en honor al santo. Los orígenes de este orisha son Arará Ewé-Fon pero ha sido incluido en la tradición yoruba y lukumí.

En la Biblia existen solo dos personajes con el nombre de Lázaro. El primero, Lázaro de Betania, hermano de Marta y María de Betania, es resucitado por Jesús como uno de sus milagros más representativos. El nombre de Lázaro es sinónimo de resurrección o vuelta a la vida. “Y el que había estado muerto salió, con las manos y los pies atados con vendas y la cara envuelta en un lienzo” (Jn. 11.1).

Por otra parte, el nombre de Lázaro aparece en la parábola del rico y el pobre. En esta parábola, Lázaro es un mendigo que se alimenta de las sobras que caen de la mesa del rico: “Había también un pobre llamado Lázaro, que estaba lleno de llagas y se sentaba en el suelo a la puerta del rico. Este pobre quería llenarse con lo que caía de la mesa del rico; y hasta los perros se acercaban a lamerle las llagas” (Lc. 16.20).

En la Regla de Ocha, Babalú Ayé es reconocido como “el de las muletas” o Babá. Es el dios de las enfermedades, milagroso pero severo con aquellos que olvidan sus promesas. “De acuerdo con los *pwatkí* él fue muy corretón y mujeriego, y llegó en sus correrías a contraer lepra, ya entrado en años [...] Acompañado de sus fieles perros, llagado y encorvado, camina penosamente. [...] Se viste de saco de yute con retazos de cintas moradas” (Barnet 299-300).

Cuando se formó el mundo, Babalú Ayé, Chukuono o Shakpata llevaba una vida muy disipada y no cumplía con los mandatos de Olofi. Era mujeriego y tuvo una enfermedad contagiosa. Entonces llegó la peste a la tierra yoruba. Los sacerdotes consultaron a los dioses a través del *diloggún* y vino Metanlá. Acordaron que era un *oddún* fatídico, y metieron los caracoles en una cazuela y la taparon con otra para tener las enfermedades controladas; a Babalú lo echaron tirándole agua mientras le decían: —Ano burukú, unlo burukú. Despreciado, anduvo a la deriva y se encontró con su hermano Shangó, que venía de tierra arará, donde había también una gran epidemia. Babalú le contó sus penas y le dijo: —Shangó, donde quiera que paso me gritan «Ano burukú» y me maltratan. Shangó le enseñó a curar con manteca de corajo, pan y maíz tostado; le dio los secretos de la curandería (secreto transmitido por Osain) y le dijo que curara a los arará, que esperaban a alguien a quien coronarían rey. Babalú siguió su camino y salvó a los enfermos, fue tratado muy bien y recibido como el Asojin o Asojuano. Aún en nuestro tiempo es reconocido y reverenciado con el saludo de *jazó baba*. (Molina 57)

Conocido también como Obaluaiye capaz de curar la viruela y otras enfermedades cutáneas, es respetado y temido en el territorio yoruba. “He is an earth deity who strikes down the arrogant and the immoral alike with “spears” of pestilence and fever” (Thompson 61). Su

fuerza y poder en la Nigeria moderna puede observarse puesto que aun se conserva una vieja creencia de no llamarlo por su nombre, y aludir a él como el Señor (*Oluwa*), por lo que causaría su ira y esparcir su peste, *shoponnon* (viruela). Babalú Ayé ha inspirado un complejo conjunto de versos en los cuales se destaca el tema del terror y la retribución moral, actúa como conciencia moral y se considera que las epidemias crean una especie de conciencia social pues éstas pueden alcanzar a ricos y poderosos también. Thompson afirma que en una línea de un poema dedicado a Obaluaiye se le describe como un hombre vestido con fibra de rafia, como si este fuese una escoba andante. Una extensa tradición de imaginarios de escobas caracteriza el culto de este orisha. La adoración de este orisha es ampliamente conocida en la Republica de Benín bajo el nombre Fon de Sakpata. La elaboración de la escoba del culto dahomeni llamada ha viajado con la versión yoruba a Cuba y Brasil. Algunas representaciones de este dios lo presentan cubierto de fibra de rifa con una falda y especialmente con una máscara del mismo material cubriendo todo el rostro. La razón por la que Babalú Ayé se oculta de esta forma es porque la condición de la muerte de cada persona es invisible para cada uno. El vestido tradicional de los “diablitos” o representaciones públicas de los miembros de la sociedad secreta abakuá también puede verse esta característica, la cara tapada y el uso de fibras para decorar el vestido y la máscara, aunque en los Abakuá podría entenderse el vestido como una forma de mantener el anonimato en eventos públicos.

Babalú Ayé es reconocido en vario círculos de estudiosos de Ifá como el orisha de la mortalidad. Se afirma que más que el origen de la enfermedad, su asociación con ésta es un símbolo o recordatorio de la vulnerabilidad humana y de la preeminencia de la muerte (IFA: Spiritriřa Espiritualidad científica). Cuando se le menciona como Sopona se hace más evidente su relación con la mortalidad causada por la enfermedad. Esto explicaría el tabú de no mencionar su nombre, lo cual no corresponde a ningún tipo de superstición infundada, puesto que los

yorubas consideran que la enfermedad aparece primero en la mente y se materializa cuando se nombra. Al no decir el nombre de la enfermedad, es menos probable que su mente la cree.

El nombre Babalú Ayé o *Obaluaye* significa “rey y señor de la tierra”: Oba (rey) + Aiye (tierra). Podría interpretarse el término de rey para referirse a la muerte o la mortalidad, debido a que para los seres humanos es lo único certero en la vida y está al acecho siempre. La cercanía de la muerte o el recordatorio de la mortalidad humana es permanente en la vida. Cuando se ignora la mortalidad, a menudo se termina en serios problemas. Babalú Ayé no tiene como función crear un temor a la muerte, puesto que la existencia en la cosmovisión yoruba sobrepasa los límites de ésta. De igual forma, se entiende que los ancestros regresan a la vida en los nuevos nacidos. Sirve como recordatorio de la mortalidad e invita a actuar de forma consecuente con el destino que se le ha marcado a cada uno.

La primera aparición de la figura de Babalú Ayé en la novela de Carpentier se registra en el capítulo lúcidamente titulado “Iniciación”. Menegildo ha empezado a gatear y, lleno de curiosidad, empieza una aventura para descubrir el mundo circundante del bohío. “En sus primeros años de vida, Menegildo aprendería, como todos los niños, que las bellezas de una vivienda se ocultan en la parte inferior de los muebles [...] sentía, palpaba, golpeaba, al lanzar su primera ojeada sobre el universo” (Carpentier 25-26).

En este primer viaje de descubrimiento Menegildo encuentra el altar de los santos, su primer acercamiento al orden religioso. “Pero, de pronto, un maravilloso descubrimiento trocó su llanto por alborozo: desde una mesa baja lo espiaban unas estatuillas cubiertas de oro y colorines. Había un anciano, apuntalado por unas muletas, seguido de dos canes con la lengua roja” (26). Como se ha mencionado la imagen religiosa de San Lázaro es la de un anciano leproso con dos perros que lamen sus llagas. La descripción del altar aparece como la imagen central del descubrimiento del niño y presenta a San Lázaro como su figura principal. La iniciación es

completada por la madre quien encomienda al niño a la imagen del santo, “Aquella noche, para preservar al roño de nuevos peligros, la madre encendió una velita de Santa Teresa ante la imagen de San Lázaro que presidía el altar” (27). En ese momento el destino de Menegildo quedaría conectado con los designios de este orisha.

El ritual es una de las formas esenciales de la religión yoruba. Son necesarios para mantener el equilibrio entre los mundos natural y espiritual. La iniciación ritual, de acuerdo con lo que se entiende en la tradición cultural yoruba y en religiones de origen yoruba, es el intento humano por colocar el *ori* (cabeza espiritual o consciencia) en línea con el destino. La literatura de Ifá menciona cómo en el ámbito de los ancestros, mientras se está a la espera de una reencarnación, los seres humanos escogemos el destino. Este destino designado antes de nacer es la guía para alcanzar el *iwapele* o buen carácter.

Las descripciones detalladas de los rituales que menciona Carpentier en su novela muestran la cercanía del escritor con esta tradición. Son estaciones en el viaje del neófito que confirman el seguimiento o abandono del camino marcado por Ifá. La novela está plagada de rituales, el orden en el altar de Salomé, la iniciación de Menegildo, la posesión, la lectura de Ifá y la aplicación de los remedios para curar a Menegildo, entre otros. El viejo Beruá, presentado como médico de la familia es en realidad un sacerdote de Ifá, un babalao. Cuando a sus tres años Menegildo es mordido por un cangrejo (28) el viejo Beruá acude al bohío para realizar el ritual de la lectura del *Opele* o cadena de adivinación de Ifá, forma de lectura de Ifá popularizada en la isla de Cuba. Con este acto la familia es alertada sobre el destino del niño y lo que debe hacer para cumplirlo. Generalmente, el babalao describe los sacrificios o *Ebo* que el cliente debe realizar para que su orisha titular esté tranquilo y pueda facilitar su destino.

Por tres veces el brujo arrojó al aire el Collar de Ifá, estudiando la posición en que caían sus dieciséis medias semillas de mango... Dieciséis fueron las palmeras

nacidas en la simiente de Ifá; dieciséis los frutos que Orungán cosechó en las plantaciones sagradas y que le permitieron conocer el futuro destino de los hombres... por el número de semillas colocadas con la comba hacia el suelo o hacia las estrellas, se sabe si un enfermo retrocederá en el camino que lo lleva al mundo de fantasmas y de presagios. (103)

El número dieciséis posee una fuerte simbología en la filosofía de Ifá y por ende en la cosmovisión yoruba. En el sistema espiritual de Ifá, dieciséis está asociado con la complementariedad. El número dieciséis es el número espiritual principal. Este número aparece como central en la estructura del Oráculo de Ifá, en la organización de los Odú, en el número de nueces de kola o del *Ikin*, en las caracolas y el *Opele*, y representa además el cruce de caminos, ocho caminos que van al cielo y ocho caminos a la tierra. El cruce de dieciséis caminos es improbable por fuera del contexto espiritual. Este lugar solo puede ser encontrado donde el mundo físico y el mundo espiritual se encuentran; es decir en el límite entre el cielo y la tierra o entre el reino de lo astral y lo material (Washington, Our Mothers 19)

En este proceso ritual de consagración a la Regla de Ocha y como parte fundamental de todas las religiones de origen africano, la música y la posesión son centrales. Carpentier presenta a Menegildo a sus ocho o diez años con un “sentido del ritmo que latía con su sangre” listo para ser “montado” por su santo. En los rituales de posesión el primer elemento es la música, el cambio del ritmo, los diferentes toques y especialmente la combinación de tambores sagrados hace que los orisha bajen y monten a los danzantes, llamados por demás “caballos”. El capítulo 7, titulado “Ritmos”, es precisamente una exposición de la importancia de la música y el papel que cumple en el ritual.

En estas veladas musicales, Menegildo aprendió todos los toques de tambor, incluso los secretos. Y una noche se aventuró en el círculo magnético de la

batería, moviendo las caderas con tal acierto que los soneros lanzaron gritos de júbilo, castigando los parches con nuevo ímpetu. Por herencia de raza conocía el yambú. Los sones largos y montunos, y adivinaba la ciencia que hacía “bajar el santo”. En una rumba nerviosa producía todas las fases de un acoplamiento con su sombra. Liviano de cascos, grave la mirada y con los brazos en biela, dejaba gravitar sus hombros hacia un eje invisible enclavado en su ombligo. Daba saltos bruscos. Sus manos se abrían, palmas hacia el suelo. Sus pies se escurrían sobre la tierra apisonada del portal y la gráfica de su cuerpo se renovaba con cada paso.

¡Anatomía sometida a la danza del instinto ancestral! (38)

La idea general de la posesión, fuertemente influida por la industria hollywoodense, se aleja del objetivo y significado de esta práctica. La posesión es el punto focal de la mayoría de las iniciaciones yoruba y el proceso ritual da al neófito las herramientas necesarias para acceder al estado de *elegun* a voluntad. Es una forma de transformación de la consciencia que en muchos casos hace parte de un proceso de sanación. Puede también servir para entregar mensajes de los dioses y solo es peligrosa cuando el neófito o practicante no posee la fortaleza para recuperarse del transe. “La palabra yoruba para posesión es *elegun*. La palabra *elegun*, de la elisión *e ile oogun* que significa “la casa de medicina”. La frase casa de medicina significa que la consciencia humana tiene el potencial para transformarse y la transformación generada por los estados alterados de consciencia pueden tener ya sea una influencia positiva o negativa sobre la mente, el cuerpo y el espíritu” (Fatunmbi 51-52).

Cuando el santo se digna regresar del más allá, para hablar por boca de un sujeto en estado de éxtasis, aligera las palabras de todo lastre vulgar, de toda noción consciente, de toda ética falaz, opuestos a la expresión de su sentido integral. Es posible que, en realidad, el santo no hable nunca; pero la honda exaltación

producida por una fe absoluta en su presencia, viene a dotar el verbo de su mágico poder creador, perdido desde las eras primitivas. (Carpentier 59)

La primera posesión de Menegildo marca el final de su infancia y marca además la pérdida de la inocencia al ser testigo y entender por primera vez, el encuentro sexual de sus padres. El capítulo cierra con la sentencia clara de que algo ha muerto en Menegildo: “Tuvo ganas de llorar. Pero acabó por cerrar los ojos... Y por vez primera su sueño no fue sueño de niño” (39). En esta idea de la muerte de la infancia y el renacimiento aparecen las cuatro partes que conforman Temporal, el recuento de los embates del huracán que destruye el bohío y amenaza la vida de toda la familia. La violencia de la naturaleza descrita por el narrador y la indefensión de la familia es un recordatorio de los dioses de la vulnerabilidad humana: “El viento corría con furia, sin intermitencias de presión, como una masa compacta que pesara sobre el flanco oeste de todo lo existente” (47). La imagen de Menegildo en la fosa abierta al pie de la ceiba es la confirmación de su muerte como niño y de su renacimiento como hombre y partícipe en el orden religioso.

La ceiba funge como símbolo del árbol sagrado para las religiones de origen africano, el punto de encuentro entre el mundo de los vivos y los muertos. Se entiende que en sus ramas habitan ancestros y orishas, todos éstos se unen en conversación con los vivos al sentarse alrededor del árbol y contar las historias de la comunidad. Esta función era cumplida en la lejana África por el baobab, pero los africanos se vieron obligados a remplazarla por la ceiba o bonga caribe. La ceiba es también el árbol sagrado de múltiples comunidades indígenas en el área de Mesoamérica, entre las que se destacan la cultura Maya, Nahua, Taínos de las islas de Puerto Rico, Haití, República Dominicana, Cuba y actualmente, de la comunidad Ette Ennaka en el Caribe Colombiano. Durante las guerras Mayas en la península de Yucatan, Cuba fue utilizada como un centro de reclusión al cual enviaban a rebeldes (Novelo O. 129). Los pueblos del

oriente de la isla se destacan por tener nombres de descendencia maya, puede haber una especie de sincretismo entre la identificación de la ceiba como árbol sagrado por parte de los mayas antiguos, taínos y nuevos esclavos llegados a la isla. La transposición y resignificación de este elemento y de muchos otros fueron necesarios para resistir la pérdida de valores religiosos y culturales, y las imposiciones de una cultura dominante. La imagen de la fosa protegida por el árbol de ceiba cierra la idea de la pérdida de la infancia y el renacimiento de Menegildo como hombre en la religión.

Beruá realiza la consagración de Menegildo, la realiza el viejo Beruá cuando lo sella con la oración del Justo Juez. Esta oración aclara la posición de Babalú Ayé en la novela. Babalú Ayé ha protegido a Menegildo desde la infancia, ha permitido desarrollar su vida de acuerdo con lo escrito en su destino, pero es también Juez de las acciones del joven: “Ea, Señor, mis enemigos veo venir y tres veces repito: ojos tengan, no me vean; manos tengan, no me toquen; bocas tengan, no me hablen; pies tengan, no me alcancen. [...] por ella me he de ver libre de prisiones, de malas lenguas, de hechicería, de daños, de muertes repentinas, de puñaladas, de mordeduras de animales feroces y envenenados [...]” (29). La oración aparece como un prelude de lo que serán los castigos de Menegildo. Preso, atacado por sus enemigos y muerto por una puñalada. Desde los tres años y luego, a sus ocho Menegildo solo da muestras de estar en el camino designado por su orisha titular, Babalú Ayé. Sigue los consejos de su madre sobre los misterios de las “cosas grandes”, pero será en su adolescencia cuando intente forzar los ritos para beneficio propio e imponer su voluntad y no la de los orishas. Esta decisión tuerce el destino de Menegildo y desencadena las consecuencias finales.

La etapa de la adolescencia, segunda parte de la novela, inicia con la descripción de los cambios físicos en Menegildo: “A los diecisiete años Menegildo era un mozo rollizo y bien tallado” (57). Se hace referencia por primera vez a su ascendencia carabalí y a los rasgos

heredados de sus ancestros. No solo la parte física de Menegildo ha cambiado; su consciencia sobre la religión y su pensamiento empiezan a ser más concretos luego de haber sido introducido por Salomé, su madre, en los misterios de las “cosas grandes”, su consciencia sobre la religión y las figuras que ahora reconocía con su nombre africano, Yemayá, Obatala, Shangó, etc.

“Menegildo escuchó en silencio y jamás volvió a hablar de ello. Sabía que era malo entablar conversaciones sobre semejantes temas. Sin embargo, pensaba muchas veces en la mitología que le había sido revelada, y se sorprendía, entonces, de su pequeñez y debilidad ante la vasta armonía de las fuerzas ocultas... En este mundo lo visible era bien poca cosa (58)”.

El evento decisivo en la vida de Menegildo lo constituye el enamoramiento. Un breve encuentro la víspera de Año Nuevo es suficiente para desequilibrar al joven y llevarlo al desespero. Perturbado por el comportamiento de la mujer quien, aunque mostraba su agrado se rehusaba a dejarlo acercarse, Menegildo sentencia: “¡Y si ella no lo quería por las buenas, sería por las malas” (78). En esta sentencia se observa, bien la desesperación del enamorado y su decisión de tomar acción ante la actitud de la mujer, como la seguridad de conseguir su cometido usando el poder de su religión.

Los rituales realizados para limpiar influencias negativas (etutu), ritos de pasaje (igbodu), y ofrendas de apaciguamiento (ebo), todos tienen por intención crear compenetración con lo que puede ser conocido sobre el destino específico de un individuo. No tienen por intención cumplir con deseos arbitrarios, ni crear poder y abundancia sin significado. Es la tarea de Ifá guiar a los individuos a través del camino que lleva a dichos portales de visión que revelan el acuerdo original con Olorun. (Fatunmbi 146)

El sacrificio o las ofrendas de apaciguamiento son uno de los elementos sustanciales en las religiones de origen africano. En la literatura de Ifá se conoce como *Ebo* o *Erbó*; Carpentier

registra su capítulo 19 como “El Embó”. Menegildo visita al babalao, Taita Beruá, para hacer un amarre y conseguir que la mujer de quien está enamorado le corresponda. Para realizar el ritual el anciano le pide elementos específicos que pertenezcan a la mujer, su nombre, cabellos, uñas o una prenda de vestir que tenga su sudor. Seguidamente, pide al muchacho “la comida del santo”, entendiéndose ésta como el sacrificio o el embó.

La entrada de Menegildo a la habitación misteriosa de Beruá es su enfrentamiento directo con las “cosas grandes” como se lo había enseñado su madre. Es también una ventana para el lector, quien descubre en las figuras católicas la verdadera identidad de los orishas africanos: “Las imágenes cristianas, para comenzar, gozaban libremente de los esplendores de una vida secreta, ignorada por los no iniciados” (83). Así, se describen Obatalá como el crucificado y la Virgen de las Mercedes; Yemayá en la diminuta figura de la Virgen de Regla; Shangó bajo los rasgos de Santa Bárbara, conformando la trinidad de los orishas mayores. Olulú (Ogún) en la imagen de yeso de San Juan Bautista; un gallito de plumas en una cazuela de barro y rodeado por siete cuchillos relucientes simbolizando el poderío del temido Èṣù.

El ritual es descrito en amplio detalle incluso mencionando sus partes: primero la ofrenda o comida del santo: “El mozo deshizo un bulto que llevaba en la mano. Envuelto en su pañuelo se encontraban una botellita de aguardiente mezclado con miel de purga, tres bolas de gofio, algunas frituras de ñame, un corazón y una mano de metal, como los que testimoniaban de promesas cumplidas en la iglesia del caserío. Beruá tomó estas ofrendas, pero no se movió aún. Uniendo el índice con el pulgar de la mano derecha, dijo secamente, con voz inesperadamente vigorosa: ¡Oyá!, ¡Oyá! Menegildo comprendió. Algunas monedas cayeron en las manos del santo” (82). A la ofrenda le sigue la limpieza: “Untando sus dedos en la manteca de corajo que contenía una pequeña vasija de porcelana, el viejo Beruá engrasó la frente las mejillas, la boca y la nuca de Menegildo. Luego comenzó a girar lentamente en torno del mozo prosternado. A cada

paso se detenía para arrojar un puñado de maíz tostado, bañado en vino dulce, sobre la espalda temblorosa del paciente” (84). De igual forma, prosigue la invocación: “¡Saráyé-yé! ¡Saráyé-yé!” y a partir de ésta una réplica cantada al ritmo del tambor que cuestiona el origen del cliente y rememora los ancestros: “¿Dónde nació tu padre? ¡En la finca de Lui! / ¿Dónde nació el santo? ¡Allá en Guinea! [Nombre que muchos afrocubanos dan a África]”. El climax del ritual es el amarre: “Entonces Beruá tomó el trozo de tela. Lo ató con un cáñamo, en el que hizo siete nudos, diciendo: con el uno te amarro. Con el do también. Con el tre Mama-Lola. Con el cuatro te caes. Con el cinco te quemas. Con el sei te quedas. ¡Con el siete, amarrada estás!” (84). Finalmente, el entierro cierra el ritual, “Ma-Indalesia escarbó la tierra con sus manos arrugadas. El brujo dejó caer el pequeño lío de trapo y cordel dentro del hoyo. ¡Entiéralo! [...] ¡Cuando hayga salido una mata-sentenció después-, la mujer mijma te anduviera buccando!” (84). Aunque la espera de Menegildo fue larga, al final consiguió lo que quería. Los amoríos con Longina se hicieron posibles y los amantes encontraron la forma de hacer posible sus encuentros sin despertar sospecha del marido.

Menegildo ha forzado a los orishas para que Longina lo corresponda. Aunque estas acciones son consideradas en la Regla de Ocha como “pertinentes”, pues en la lógica de la religión se entiende que no existe “lo bueno” o “lo malo” sino aquello que es conveniente al practicante, es precisamente esta acción forzada la que trae la “salación” a Menegildo. A partir del momento en que Menegildo entra en amoríos con Longina se abren todas las puertas de su desgracia.

La primera de estas desgracias es el enemigo encarnado en Napolión, el marido de Longina, quien lo ataca por la espalda y lo da por muerto. Nuevamente, el santo aparece para proteger a Menegildo y traerle bienestar. El capítulo 25, “Mitología”, está dedicado en su totalidad a San Lázaro / Babalú Ayé. En este aparte, Salomé invoca a San Lázaro para tratar de

salvar al hijo mal herido y realiza todos los rituales necesarios para su curación. En la lógica de la religión Babalú Ayé es entendido como el único con el poder para curar a Menegildo. De esta forma no es permisible separar el ritual y el santo de la medicina. El babalao llega al bohío para leer el Oráculo de Ifá y determinar si el muchacho tiene esperanzas de vida. San Lázaro es invocado durante el capítulo mostrando la relación estrecha entre este orisha y Menegildo, pero también dejando claro en la lógica de Ifá que Babalú Ayé castiga aquellos que se salen del camino trazado.

¡Ay San Lázaro!

Sostenido por sus muletas, cubierto de llagas que lamían dos perros roñosos, San Lázaro debía velar en imagen detrás de la puerta de la casa [...] ¡San Lázaro, Babayú-Ayé, que cuidas de los dolientes! La plegaria de Babayú-Ayé debía acompañar la aplicación de todo remedio: el vaso movido en cruz, sobre el cráneo, para quitar la insolación; el cinturón de piel de majá, para curar el mal de vientre [...]. (106)

La referencia a Cándida la loca, en el canto y en la historia, es una referencia a las consecuencias que tiene transgredir en el orden de los santos o de los orishas. Salomé menciona “la salación” como el castigo de los orishas por transgredir sus designios. Cándida la loca lleva un cuadro de santos negros a velorio de “santos verdaderos” y arrojando la salación sobre el altar y todos los presentes, siendo ella la primera víctima. La sentencia “Chivo que rompe tambor, con su pellejo paga”, está más dirigida a Menegildo como la certera consecuencia de sus acciones. La parte final de este capítulo es la confirmación de que la muerte está rondando la casa y Menegildo, ayudado por Babalú Ayé, podría burlarla.

Uno de los conceptos fundamentales de la religión yoruba y de la tradición de Ifá es el concepto de “*Iwa-pele*”. Considerando la imposibilidad de traducir de forma completa el

significado esotérico y espiritual de las palabras en yoruba, este concepto ha sido traducido como “buen carácter”, “gentileza” o “equilibrio de la personalidad”. En la tradición de Ifá se cree que la iniciación es el primer paso para llegar al estado de *iwa-pele*. Este concepto se utiliza para describir el comportamiento o conducta esperada para un iniciado en la religión.

En la cultura yoruba, la contribución de una persona a la comunidad es medida por las cualidades de buen carácter presentadas en la vida diaria. Fatunmbi explica la palabra *Iwa-pele* como una contracción de *iwa* y *opele*: *iwa* usado como prefijo para una serie de palabras que describen una amplia gama de características positivas y negativas y *Opele* como el nombre de la esposa de Orunmila y como una de las herramientas para la lectura de Ifá, la cadena de Opele. Considerar que un iniciado en Ifá refleja cualidades de *iwa-pele* es referirse al equilibrio o balance entre los aspectos masculinos y femeninos del desarrollo personal (Fatunmbi 47-49).

En el caso de Menegildo y su viaje como neófito, él parece haber perdido su rumbo cuando conoce a Longina y decide tenerla por la fuerza. Es evidente la falta de equilibrio y calma en la personalidad de Menegildo. El destino escogido antes de nacer y la necesidad de alcanzar *iwa-pele* están íntimamente ligados. *Iwa-pele* implica un aprendizaje constante y una búsqueda que se realiza paralela al destino revelado por Ifá. Posiblemente está basada en la elisión de *I wa opeile* que significa *Vengo a saludar a la tierra*, expresión que hace referencia al aprendizaje que venimos a realizar a la tierra como seres humanos. Sugiere que venimos a aprender de la Tierra misma y que la tierra es la fuente de las lecciones que necesitamos para aprender a desarrollar *iwa-pele* (47).

La siguiente consecuencia en alejarse de su destino como neófito es el presidio. Menegildo es llevado a la cárcel por herir al marido de Longina y luego de la intervención del primo Antonio es dejado en libertad. En el espacio de la cárcel el muchacho es protegido por Babalú Ayé y en la casa por la estampa del santo puesta al lado de su cama. Decide al salir de la

cárcel no volver al caserío y vivir en la ciudad con Longina. En la cárcel, Menegildo empieza a conocer la “libreta de juego” y la lengua de los ñañigos. Su iniciación en esta sociedad secreta “Enegüellé” se realiza poco tiempo después. Menegildo es conducido hasta un batey alejado. Lo invitan a entrar y al iniciar el rito, se puede ver la presencia de San Lázaro que siempre ha marcado la existencia del personaje: “Menegildo se despojó de su camiseta rayada y de sus zapatos de piel de cerdo. Se recogió los pantalones hasta las rodillas. Una medalla de San Lázaro relucía entre sus clavículas” (156). La vida de la ciudad y los nuevos amigos del solar le dieron a Menegildo un nuevo propósito. Las fiestas en el Centro espiritista de Cristalina Valdés, los toques con el Sexteto Física Popular y su actuación como el verdugo del Bautista, el hijo que venía en camino, hacían parte de la nueva vida de Menegildo.

El proceso para conseguir el *iwa-pele* es un proceso que dura toda la vida. Los iniciados que desarrollan el buen carácter se convierten en los mayores de la comunidad, compartiendo sus visiones con los miembros más jóvenes de la familia quienes los buscan para ser guiados. “Lo que esto significa, en la práctica, es que el significado más profundo del folklore de Ifa, el mito y el simbolismo, no pueden ser totalmente entendidos solo por la sabiduría. El significado religioso debe ser tanto entendido como experimentado para ser totalmente captado. En Occidente, la integración de conocimiento y experiencia es llamada sabiduría. (Fatunmbi 147).

El desenlace de la novela y la decisión final del santo como Juez, se da en la noche de navidad. Los enfrentamientos entre las fuerzas Efó-Abacara y la de los Enegüellé se hace realidad y el olor a sangre de la atmósfera, llena esta vez el solar de Menegildo. Tirado en el pasto tratando de no morir así lo despide Longina y el hijo que espera. La muerte del primer Menegildo es la ejecución final del santo como Juez. Longina regresa al caserío para dar la noticia a la familia de Menegildo y es acusada de haber causado la tragedia. Sin embargo, al verla embarazada, Salomé decide recibirla en el bohío y cuidar de su nieto. El ciclo completo de

los Ecué se cierra con el hijo que Longina da a luz. El segundo Menegildo es puesto como su padre bajo la protección de San Lázaro- Babalú Ayé: “Tres meses después Menegildo tenía un mes. Era un rorro negro, de ojos saltones y ombligo agresivo. Se retorció, llorando, en su cama de sacos, bajo las miradas complacidas de Salomé, Longina y el sabio Beruá. Para preservarlo de daños, una velita a Santa Teresa ardía en su honor ante la cristianísima imagen de San Lázaro-Babayú Ayé” (197).

La novela tiene un cierre circular que deja claro la iniciación del ciclo nuevamente con el segundo Menegildo. En cuanto al tratamiento del tema religioso, la obra no propone una religión o filosofía africana específica. Aunque las tradiciones mencionadas sean presentadas como una sola, la idea de un mosaico religioso afrocubano se acerca más a lo que el escritor presenta en esta obra. Las imprecisiones o las mezclas de principios religiosos podrían atribuirse a la falta de claridad del mismo autor sobre esta temática. Se puede rescatar, sin embargo, el énfasis puesto en la apreciación de estas religiones y en la marcada influencia de éstas en la construcción de la identidad cubana. La novela se puede entender como un ejercicio de lectura que propone una mirada genérica donde el factor espiritual, importante para los personajes, necesita ser fundamentado con una religión real y viva.

Del rojo de su sombra: El viaje ontológico de Zulé Revé

Mayra Montero, nacida en la Habana (1952), ha vivido la mayor parte de su vida adulta en Puerto Rico ejerciendo como periodista y escritora. En 1992 presenta su novela *Del rojo de su sombra*, reconocida por su temática religiosa y por algunos críticos, como perteneciente al “realismo mágico”. Los capítulos de la novela proponen un juego de tiempos, caracterizados por flash backs que narran la historia del encuentro entre Zulé Revé, Reina del Gagá Colonia Engracia y Similá Bolosse, Bokor de Paredón. La nota de la autora, al inicio de la novela, advierte que es una historia real y ubica al lector en cuanto a la tradición religiosa que la enmarca. Entrega un contexto histórico sobre el desplazamiento anual de miles de haitianos hacia las plantaciones de caña en la República Dominicana y su vida llena de privaciones y prejuicios. Este movimiento migratorio ha generado también un flujo religioso, pues las imágenes de dioses o “loas” del Vudú, así como los secretos de la religión viajan junto a estos haitianos. Resultado de este influjo de población y saberes es la agrupación de *Societés* o Sociedades religiosas, las cuales se organizan en cofradías herméticas llamadas Gagá. El foco de la novela es el encuentro entre un hougan o sacerdote del vudú y una mambo o sacerdotisa muy conocida en la región. Los eventos principales y aquellos que llevan al desenlace se efectúan siempre en el tiempo de la Semana Santa, la fiesta mayor para un Gagá, una celebración religiosa ambulante, llevada en peregrinaje por los campos que rodean los ingenios azucareros. Aunque la novela ha sido analizada considerando su temática religiosa, pocos se han acercado a la lógica que enmarca los personajes y sus acciones. Las palabras finales en la nota de la autora advierten al lector acerca del trasfondo de la historia: “Detrás de un caso que la policía dominicana cerró como un simple «crimen pasional» palpita el hechizo de una guerra que aún no termina de pelearse”, una guerra ancestral y mitológica entre Loas del Vudú re-creada una vez más en la historia de Montero.

Siguiendo la idea planteada por la autora, el epicentro de la historia es, entonces, la venganza mítica de Erzulie Freda contra Toro Belecou y la traición de Belie Belcan en una representación y re-significación del mito en una narración literaria convenida, además, como histórica. El análisis aquí propuesto se basa en el viaje ontológico del personaje de Zulé Revé como el arquetipo de Erzulie Freda, diosa del amor en la tradición caribeña Vudú. Los diferentes ritos de la tradición vudú presentados en la novela marcan las estaciones en el crecimiento espiritual del personaje de Zulé Revé llevándola hasta concluir su destino como Reina del Gagá y como arquetipo literario de Erzulie Freda.

Vodú y la tradición yoruba

La industria cinematográfica hollywoodense ha jugado un papel transcendental en el imaginario colectivo sobre las religiones de origen africano, influyendo negativamente en la actitud social hacia éstas y especialmente, hacia el Vudú haitiano. Son comunes los estereotipos del Zombi y los muñecos llenos de agujas para hacer referencia a esta religión. Lo cierto es que el Vudú como el Candomblé y la Regla de Ocha tiene un origen sincrético que incluye una lógica filosófica y simbólica compleja alejándolo de la imagen simplificada y errónea presentada en las películas.

El Vudú tiene su origen en Haití, resultado de una mezcla vibrante entre la síntesis sofisticada de tradiciones religiosas como la dahomey, yoruba, y congo, así como extractos de la tradición católica romana. Esta religión es practicada en la antigua isla de La Española, actualmente dividida entre República Dominicana y Haití. El idioma oficial de Haití es el francés y el creol o criollo haitiano. Francia tomó posesión de parte de La Española en 1697 llamándola Saint Domingue, pues los españoles no pudieron resistir más los ataques de piratas (filibusteros y bucaneros) franceses. Las plantaciones de caña y añil convirtieron Saint Domingue en la colonia

francesa más rentable de todo el mundo. La organización poblacional cambió a lo largo de cien años, mientras en 1697 cuando Francia entró en posesión había en tres europeos por cada esclavo, para 1797 la proporción había cambiado dramáticamente: por cada europeo se contaban once esclavos africanos. Los africanos que llegaron a este territorio provenían principalmente de los territorios Congo, Angola, Dahomey, Yoruba, Bamana y Mande en África Occidental y algunos de Igbo. Considerando las proporciones en la población y la diversidad de las culturas africanas mezcladas en la isla, la recreación de formas de vida, prácticas religiosas, música y danzas ancestrales, se puede asegurar que Haití se convirtió en África en el Caribe.

Vudun was Africa reblended. The encounter of the classical religions of Kongo, Dahomeny, and Yorubaland gave rise to a creole religion. This religion has two parts: one call Rada, after the slaving designation for persons abducted from Arada, on the coast of Dahomeans, itself derived from the name of the holy city of the Dahomeans, Allada; and the other called Petro-Lemba, or simply Petro, after a messianic figure, Don Pedro, from the south peninsula of what is now Haiti, and the northern Kongo trading and healing society, Lemba. (Thompson 164)

La familia Rada es una de las más benevolentes. Se caracteriza por el color blanco, y permite ver y dar luz a los problemas. Se entiende que la mayoría de sus dioses provienen de África directamente y trabajan con magia blanca. Algunos de ellos son Papa Legba, Damballa, Ogún, Agwe, y Lokó; otros dioses como Ayizan, Marassas, Erzulie Freda, Zaka y las santas Filomez y Clermezis. La familia Petro, por su parte, es generalmente la más agresiva, ardiente y belicosa entre las familias de los Loas. Su origen se encuentra en el nacimiento propio de Haití y en las revoluciones afroamericanas en el Nuevo Mundo. Estos Loas nacieron como respuesta a la crueldad e injusticia del período esclavista y eran invocados durante las rebeliones. Aunque son

en su mayoría creación americana, sus raíces africanas son innegables como en el caso de Simbis, los dioses serpientes del Congo. El color de la familia Petro es el rojo el cual simboliza la violencia, la sangre, la fuerza, el fuego y el dolor. La familia Petro se mueve hacia lo oculto y los aspectos negativos del ser humano; algunos llaman a esto magia negra (trabajo motivado por la venganza, el odio, la avaricia del poder, la muerte, etc.). A estas dos familias es posible también incluir la familia Guedé. Esta familia al igual que la familia Petro se inclina por la parte oculta y negativa del vudú. Trabajan directamente con la muerte en todas sus formas. Aunque tienen una naturaleza sombría se caracterizan por ser amantes de la fiesta y los tambores. Su principal representante es Papa Ghede, más conocido como Barón Samedi (Cronida).

El panteón vudú y la idea de un dios central, pero ritualísticamente neutral, está derivada principalmente de la tradición dahomey, yoruba y es reforzada por el catolicismo. De la tradición congo y angola se derivan las creencias en el poder moral transcendental de la muerte y la efectividad de los conjuros y hechizos para la curación y la justa intimidación. Thompson también explica que las formas Rada y Petro no pueden ser rastreadas hasta una sola fuente, ambas son tanto inspiración africana como creación autóctona. La forma Rada tiene una influencia dahomey y yoruba mucho más prominente. Están asociados con itutu o “to cool”, “enfriar, serenar, calmar”. Así se les relaciona con la consecución de la paz y la reconciliación en los conflictos. Petro por su parte tiene una influencia mayormente Congo. Es la forma caliente y está asociada con el fuego del hechizo para curar y para atacar fuerzas malignas (Thompson 165).

Aunque se habla de la influencia de la cultura dahomey y yoruba como dos tradiciones totalmente diferentes, cabe destacar que la cultura dahomey recibió la influencia de los yoruba cientos de años antes en el territorio africano. Los dioses yorubas fueron asimilados por los dahomey y luego volvieron a encontrarse en el Caribe.

The encounter of Ewe-Dahomean spirits with pure Yoruba orisha in Haiti produced still another synthesis of Yoruba-descended religious practice that, in the course of Dahomean history, had become separated from one another. Fusion and refusion of Yoruba spirits, first in Dahomey and then all over again in Haiti, go a long way toward explaining the phenomenon of multiple avatars of the same Dahomean-Yoruba god. (166)

Esta relación ayudaría a explicar además la persistencia del concepto de orisha en el Caribe. En Haití se les conoce a los dioses vudú como “Loa”. En Abomey, capital del reino dahomey, las deidades son llamadas vudun que quiere decir “misterio”. Para los yorubas, los sacerdotes de Ifá y médicos tradicionales son llamados babalao (baba - l’awo) que se traduce como “padre del misterio”, el término *papaloi* para nombrar al sacerdote vudú haitiano es un término creolizado. De esta forma, la palabra haitiana para designar una deidad, loa o mystère, aparece como derivada de la forma yoruba l’awo, “el misterio”. Se puede establecer la interrelación entre las deidades Dahomey y el panteón yoruba, y ambas al concepto haitiano de loa.

Etutu: El ritual como viaje ontológico

En la cultura yoruba el ritual es considerado un viaje, algunas veces real y algunas veces virtual. La idea del viaje evoca la experiencia reflexiva, progresiva y transformativa de la participación ritual. Las encantaciones rituales hablan del viaje de deidades, antiguos adivinos y personajes con alto poder espiritual quienes transitan entre el cielo y la tierra. En rituales funerarios muy elaborados los mayores transfieren el espíritu del difunto al dominio del otro mundo, mientras que, en los rituales celebrados después de un nacimiento, el adivino intenta organizar todo para la llegada del niño a la tierra. En algunos rituales como los de iniciación o

rituales de máscaras, los especialistas traen espectáculos de ropa, baile, y música provenientes del otro mundo y luego, los mandan de vuelta para cerrar el ciclo en el ritual. La idea del viaje se repite también en la forma como las deidades bajan al mundo cuando “montan” a un devoto en los ritos de posesión. Se pueden apreciar marcas de estados elaborados de transición de la llegada y partida de la divinidad. En cualquiera de los sitios donde la influencia yoruba es evidente y las religiones de origen yoruba se practican, esta idea del ritual como un viaje persiste (M. T. Drewal xi)

Se ha dicho que los rituales transforman la consciencia humana y alteran el estatus social del participante. Con respecto a esta idea, la comunidad yoruba ha traducido *etutu* como “ritual” o “expiación”, proveniente del verbo *tu* traducido como “enfriar” (Thompson 12) (M. T. Drewal 12), el cual se traduce en este trabajo como “serenar” o “serenidad de carácter”. En la transformación que supone un ritual o una expiación, el estado de calma o serenidad de carácter es el estado final ideal. De esta forma, el ritual como la idea de un viaje “ontológico” tiene que ver en la tradición yoruba y en la filosofía de Ifá con la consecución del destino, a través de *iwa-pele*, buen carácter o carácter sereno.

Victor Turner añade a la tradicional distinción antropológica entre ritos de crisis vitales y ritos estacionales o cíclicos, los ritos de paso de carácter colectivo. Los ritos de crisis vitales y los rituales de instalación en cargos son casi siempre ritos de elevación de estatus; los ritos cíclicos y los ritos de crisis de grupo pueden ser en ocasiones ritos de inversión de estatus.

Los ritos de crisis vitales son aquellos en que el sujeto, o sujetos, pasan desde su ubicación en el útero de la madre al estado final de la muerte y su instalación definitiva en la tumba. En general este proceso está marcado por momentos críticos de transición que todas las sociedades ritualizan y señalan públicamente a través de ceremonias que representan la importancia del individuo o del grupo en la comunidad. Algunos de estos momentos son el

nacimiento, la pubertad, el matrimonio y la muerte. Adicionalmente, existen los ritos relativos al acceso a un estado social superior, bien sea por un cargo político o por ingreso a un club muy selecto o a una sociedad secreta. Estos ritos pueden ser individuales o colectivos. Por su parte, los ritos cíclicos son generalmente de carácter colectivo e incluyen la participación de sociedades enteras. Estos ritos concuerdan con los ciclos de la naturaleza y a menudo representan el paso de la abundancia a la escasez y viceversa, realizados por múltiples sociedades en festivales para celebrar el inicio de la cosecha o la llegada del invierno. Turner añade también todos los ritos de paso que acompañan a cualquier cambio de índole colectiva o de un estado a otro. Un ejemplo de éstos son aquellos realizados cuando toda una comunidad que se prepara para la guerra, así también, los rituales que realiza una comunidad entera para desvirtuar calamidades colectivas como plagas, sequías o epidemias (Turner 172-3).

Turner propone además una estructura tripartita de los ritos. Menciona las fases de separación, margen y agregación, también conocidas con referencia particular a las transiciones espaciales como fase preliminar, liminal y postliminal. En la idea del rito como un viaje, el sujeto ritual es entonces un pasajero. La primera fase comprende la conducta simbólica por la que se expresa la separación del individuo o grupo, bien sea en espacio o estatus social. La segunda fase, mucho más profundizada por Turner, el margen o limen, que quiere decir en latín umbral es un período intermedio en el cual las características del sujeto ritual son ambiguas, pues se encuentra en un estado en el que no conserva el estatus de su condición anterior y tampoco goza de ningún privilegio nuevo. En la tercera fase se consuma el paso. El sujeto ritual, ya sea individual o colectivo, se halla de nuevo en un estado relativamente estable y, de acuerdo con éste, tiene nuevos derechos y obligaciones de carácter definido y estructural; la comunidad espera que se comporte de acuerdo con su nuevo estatus y siga las normas dictadas por las costumbres y principios éticos establecidos para su nueva condición (101-2).

El arquetipo de Erzulie Freda y el viaje ontológico de Zulé a través de los ritos

Aunque la historia comienza cuando Zulé ya es una niña de doce años que debe ser alejada de la quebrada para salvarle la vida, su llegada a la casa de Anacaona aparece como un re-nacimiento y un encuentro con su nueva madre. El ritual del baño con el que la recibe Anacaona marcará el inicio de la nueva vida de la niña en la Colonia Engracia. El agua, como símbolo de Erzulie Freda, marcará los momentos cruciales en la vida de Zulé Revé: la muerte de toda su línea materna, su re-nacimiento, el aviso de la tragedia durante el encuentro final con Similá, le avisará a Anacaona el peligro que corre Zulé y finalmente, el agua cerrará su rito funerario. “La ley de todas las mujeres de la casta de Zulé es terminar en el agua” (37).

El personaje de Zulé, como el arquetipo literario de Erzulie Freda conserva características de la diosa y la compleja lógica de sus acciones. Erzulie Freda es la gran reina en el Vudú. Es tan grande su poder que traspasa todas las familias y tiene su representación en cada una. Es la diosa del amor, los nacimientos, la infancia, la reproducción, la familia; pero es también de la fuerza del odio, la rabia, el fuego, el agua y la muerte. En las tres grandes familias Erzulie tiene una representación: en la familia Rada es Erzulie Freda; en la familia Petro es Erzulie Dantor y para la familia Guede se conoce como Maman Brigitte. Se puede hablar de las tres diosas como independientes o en una misma y se concibe como una diosa triple, reina del cielo, la tierra y el infierno. En la tradición yoruba se le puede equiparar con la diosa Oshún. En República Dominicana se adora a Anaisa Pye o “cachita”, nombre con el que también se conoce a Oshún en Cuba.

Tal como Oshún, Erzulie renace en América y se funde con diferentes diosas ancestrales para renacer en una forma única. No es directamente Oshún, ni la abuela Nana, o la madre

Yemayá, tampoco la muy celosa Mami Wata o la guerrera Oya; es una suma de todas y a la vez única.

Erzulie es para la tradición vudú principalmente la diosa del amor y de la energía femenina. Se presenta en muchas formas desde la joven coqueta a la madre, la amante sensual o como una guerrera temible que puede incluso llorar con los ojos enrojecidos de dolor. Es dueña de sus emociones: puede pasar de una profunda alegría al estado más miserable. Erzulie representa la búsqueda de la identidad verdadera como mujer, la auto contemplación, la perfección. Fomenta la libertad sexual y la libertad de expresión.

Como Erzulie Freda (Dama Erzulie), el aspecto Rada de Erzulie, ella gobierna en el amor romántico, el lujo, la suerte en las apuestas, la abundancia, el refinamiento y muchos otros dominios. Está relacionada con la frescura, la serenidad y la limpieza. Su elemento es el agua dulce. Erzulie es conocida como Metres, o mistress, pues se comporta como la amante y no como la esposa. Sin embargo, son conocidos en la mitología sus tres esposos: Ogun Feray (misterio guerrero), Damballah (padre del cielo) y Met Agwe Tawoyo (misterio del mar) a quienes representa con tres anillos en su mano.

El tránsito a través del rito de crisis vital o el viaje ontológico de Zulé, su crecimiento y transformación se hacen evidentes en momentos claves de la novela que demuestran los cambios en la niña hasta convertirse en la mujer/diosa que enfrenta a Toro Belecou. Siguiendo la clasificación de Turner y su estructura propuesta se analiza el recorrido de Zulé en su viaje ontológico y las diferentes estaciones en este mismo.

El Levantamiento de la Silla o la iniciación en la Gagá de Coridón aparece como el rito principal dentro de los ritos de crisis vital que atraviesa Zulé. Este rito pertenece a un cambio de estatus; es decir, es el acceso a un estado superior o a un cargo político dentro de la comunidad. Las partes del ritual mencionadas por Turner pueden verse mucho más en detalle en este ritual.

En el estado preliminar del rito, el llamado de la niña se realiza durante la fiesta de la Gagá de Coridón. Zulé ha sido llevada a la fiesta y allí sin responder a ninguna lógica se adentra en el círculo del ritual y es identificada por Coridón, quien le da a probar el fuego por primera vez. Con su respuesta al llamado, Zulé debe ser prometida a la Gagá y posteriormente convertirse en reina. En el estado liminal del rito, Zulé es llevada por su padre todos los sábados a practicar los cantos, bailes y a aprender los muchos y delicados deberes del prometido. La etapa de la separación inicia con el retiro que debe realizar Zulé y por el cual Anacaona cuestiona la decisión del padre, pues estaba muy pequeña para haber sido dejada sola dentro de un grupo de hombres (29). La reintegración de la niña como fase final del rito de paso se realiza con la entrada de la niña en la Colonia Engracia donde es recibida con los honores de su nuevo estatus de prometida del Gagá, compromiso que duraría siete años, en los cuales ella debía jurar lealtad a la Gagá y a cambio recibiría protección.

El rito del Levantamiento de la Silla concuerda con los eventos católicos celebrados durante la semana santa. El ritual tiene inicio el jueves y finaliza el domingo con la resurrección de Cristo y re-nacimiento del prometido. “Desde el momento mismo en que la levantaron en la Silla y la condujeron a la Enramada , Zulé cayó en un trance que se prolongó hasta el Domingo de Resurrección. Según el deseo expreso de Papá Coridón, ella los acompañó en el viaje que emprendieron en la madrugada del Viernes Santo y que los llevó en primer lugar hasta el batey Colonia Engracia, donde los recibieron con un toque arrebatado de tambores que duró toda la tarde” (Montero 39).

La primera transformación de la niña se realiza después del trance durante su Levantamiento. Cruzar la puerta del umbral la hace afianzar su confianza y empezar su proceso de conocimiento. “Más de un año había pasado desde la noche del Jueves Santo en que la prometieron al Gagá de Coridón y, en ese tiempo, ella se transformó en una mambo precoz e

instintiva, a la que le venían a consultar desde lugares tan remotos como la Isla de Saona o el Cabo Cabrón” (39).

La preparación de Zulé para convertirse en reina es laboriosa y extensa. Aprende de Coridón el conocimiento de los amarres y los rituales y todo lo que pondrá en práctica en su vida como mambo o alta sacerdotisa vudú. “Zulé siguió visitando la Colonia Azote para aprender de Coridón la ley de los amarres y resguardos («amarras a un hombre para amansar su alma, para poder herirlo, para poder matarlo; o lo resguardas para que nadie lo amanse, nadie lo hiera, nada lo mate»); La ley para fundamentar cazuelas («mira el caldero: todo está junto, nada revuelto, los huesos de cristianos de este lado, la tripa de la bestia de ese otro, solo con orden tu guiso hierve de poderes, óyelo bien, niña Zulé, tus más grandes poderes»); y la muy difícil ley del cuidado de los muertos («lava el cadáver, córtale las muchas tripas que aún lo atan a este mundo, y azótalo, azótalo duro para que aülle como un recién nacido, un muerto es un recién nacido, Zulé, nunca lo olvides») (40).

Un año después de ser prometida, se realizará la coronación como segundo ritual importante en el viaje espiritual de Zulé. La separación inicia con la visita de Coridón y su mujer María Caracoles para pedir a Papá Luc que deje mudar a la niña con ellos. La coronación como reina coincidirá con la iniciación sexual de la niña y su visita al mundo de los muertos.

La entrada al mundo de los muertos aparece como contraparte a la iniciación sexual. Zulé acostumbrada a mirar a su madrastra y a su padre en la cama requiere lo mismo a Coridón y María Caracoles quienes alimentan sus deseos voyeristas y la invitan a compartir el lecho. En el orden religioso “bajar donde los difuntos” es uno de los pasos más peligrosos, pues el iniciado debe cumplir con ciertos requisitos como bautizo, prueba y manda (73). Las posibilidades de quedar loca, con visiones frecuentes o incluso no ser capaz de regresar, serían las consecuencias

a las que se enfrentaba. Coridón le trabaja los ojos a la niña y días después ante la insistencia la inicia en el trance.

La transformación de la niña se verá reflejada en todos los aspectos de su vida, con la sabiduría de haber bajado al mundo de los difuntos y de haberse convertido en mujer. Anacaona, como la madre, notará de inmediato el cambio en Zulé: “Se te nota. –le susurró. Zulé no se tomó el trabajo de fingir, pero Anacaona se lo aclaró de todos modos. –Se te nota que ahora si probaste la candela” (47).

Eventos importantes que hacen parte del rito de crisis vital son su matrimonio con Coridón después de la muerte de María Caracoles, su embarazo y pérdida de su primer hijo con su amante, Jérémie Candé, y la organización de su propia Gagá luego de la muerte de Coridón. Con la muerte de Coridón, Zulé pierde su guía espiritual; sin embargo, todo lo que tenía que aprender de él ya lo había aprendido: “Fue Honoré quien la consoló en aquel entonces con dos palabras buenas; «Quedas crecida»” (54). Zulé deja de ser la protegida y estar bajo la tutela de Coridón para convertirse en dueña de su propia Gagá. Incluso rechaza los consejos finales de Coridón al pedirle que se case con Jérémie Cande luego de su muerte.

Zulé muere el Domingo de Resurrección, cerrando la travesía que empezó el Jueves Santo hacia su encuentro con Similá Bolosse. El amortajamiento es el último ritual en el viaje de Zulé. Para éste el cuerpo es llevado a la Colonia Engracia. Es Anacaona en su condición de madre quién prepara el cadáver. “–La bañé cuando llegó al batey y la baño ahora que se me va” “la viste, le perfuman las sienes y las orejas, y le peina la pasa indómita, más rígida y oscurecida que de costumbre” (176).

Panteón y cosmogonía de la novela

Montero afirma en su nota introductoria que la historia presentada como un “crimen pasional” esconde motivos mucho más profundos y es en esencia una guerra que aún no termina de pelearse. Una guerra entre loas del vudú, entre las fuerzas del bien y el mal, entre el amor y el odio, una guerra entre dioses que se repite y resignifica cada vez que el mundo espiritual se encuentra con el mundo natural. La historia de Zulé Revé, nacida en Haití cerca de una quebrada en Mayombe, es la historia de Erzulie Freda, diosa del amor y de sus tres esposos, de la amante rechazada, la madre herida y la guerrera vengativa.

El patakí de Erzulie y su venganza hace parte de la tradición oral y es retomado por Montero como parte central del drama propuesto. Erzulie estaba casada con Damballah y sin embargo, se enamoró de Toro Belecou al verlo pastando en sus jardines. Como castigo Damballah inspiró en Erzulie una pasión irrefrenable por el Toro hasta llevarla a la desesperación. “Cuentan los santos que la metresa Freda se empeñó en probar la meaja de Toro Belecou. Pero Toro Belecou se dedicó a humillarla, la maltrató en las noches y la obligó a beber de los orines blancos que desaguaban por aquellos tiempos las culebras negras. Erzulie Freda decidió vengarse. Caminó entonces en la noche y buscó en el monte al más zafio de todos los loases, uno que llaman Belie Belcan; le ofreció un chivo, que es lo que más le gusta, y le rogó que le hiciera un daño de revolcadero a Toro Belecou. Belie Belcan aceptó la ofrenda, aseguró que a cambio le traería la sangre de aquel toro. Pero lo cierto es que jamás cumplió (171)”.

En la novela se reconoce a Zulé Revé y Similá Bolosse como Erzulie Freda y Toro Belecou. Los primeros signos de esta identificación aparecen temprano en el carácter de Zulé y en la desgracia que le rodea, su primer encuentro con Similá Bolosse definirá de inmediato a los dos personajes: “El hombre del paredón se hallaba en el mismo sitio, canturreando la misma canción provocativa: Erzulie, ou mandé kocho. / M’apé ba ou li («Erzulie, tú quieres cochino. /

Y yo te lo daré»” (93). Para el final de la novela la identificación de ambos queda plenamente establecido: “La hija de Papá Luc, con la navaja en alto y la pelambre suelta se parece más que nunca a la metresa Erzulie Freda, puta caliente del corazón profundo, amante de perfumes y condumios blancos, de todo lo que tenga harina y todo lo que huelga a leche (171)”.

Otro ejemplo de la relación entre el personaje y la diosa:

Allí se detuvieron ambos y ella se tiró al suelo para lamerle los pies; para abrazarse humildemente contra la bicha sigilosa donde se rejuntaban desde su origen triplicado, las tres mentadas leches... Luego lo vio partir, cubierta ella también por la lana de los vientos, pero sin voz siquiera para decir su nombre, sin lengua suficiente para reclamarlo, llorosa y puta como la metresa Freda, sumisa y grande como la Virgen de Erzulie. (96)

Similá Bolosse se identifica con Toro-Trois-Graines el toro con tres testículos. Es una divinidad criolla, también conocida como Toro Belecou: “Las pelusas errantes se le habían pegado a la piel del rostro y ahora su cara era la cara exacta del misterio más temido y rencoroso del Panteón: era misma cara de Toro Belecou” (95).

El tercer esposo de Erzulie/Zulé es Jérémie Candé. Finalmente es éste quien termina con la vida de la dueña. Jérémie es identificado hacia el final de la novela con Carfú, también conocido como Kalfú. El desenlace de la novela aparece como inesperado; sin embargo, podría explicarse de forma simple como los periódicos lo reportaron: un caso de crimen pasional. La muerte de Zulé a manos de Jérémie aunque no es esperada podría justificarse. La muerte de Zulé a manos de Carfú obedece a una lógica diferente. “¿O es que Jérémie no ve que ella es la dueña del Gagá? ¿O es que se olvida de que, en el batey Colonia Engracia, la verga enrojecida de Ogún Ferraille está encendida en obediencia suya? ¿O es que acaso no recuerda que los seres feroces de la Palma siguen bajando de uno fondo para comer en el Vevé que ella les preparó? (152)”.

Carfú o Kalfú es loa burlón y malvado. Se afirma que es el hermano gemelo de Legba, la parte oscura y maligna de este loa. En la tradición yoruba se le compara con Èṣù. Sin embargo, no posee el carácter neutral de este orisha. En la forma de Carfú, este misterio se inclina hacia la magia negra y es la fuerza incontrolable de la mala suerte, la destrucción deliberada y la desgracia. “Los posesos por Carfú suelen llorar con fuerza, pero también demuestran el poderío de sus brazos cogiendo el monte y destazando brutos. Jérémie Candé, que es ahora Jérémie Carrafur, que es lo mismo que Carfú Coridón, que es Guedé por parte de la madre y Guedé por parte del padre, levanta su mano derecha, le muestra el dedo del corazón a Similá Bolosse y grita ese alarido que rebota contra los racimos babeantes: ¡Ven a sentarte aquí, Similá!... ¡ven a sentarte aquí!” (155).

Capítulo V: Brasil

***Gabriela, clavo y canela*: Gabriela, la Yemayá transgresora**

Gabriela, clavo y canela de Jorge Amado, escrita en 1958, narra la historia del pueblo de Ilhéus, municipio brasileño del estado de Salvador de Bahía. Se le considera la capital nacional del cacao. Conocida a nivel internacional por sus exportaciones de este producto, ha sido el epicentro de varias novelas de Amado. La novela enmarca la época de transición vivida por el pueblo en el primer cuarto del siglo XX, “en aquellos años de 1925, cuando florecían los cultivos en las tierras abonadas con cadáveres y sangre, y se multiplicaban fortunas, cuando el progreso se establecía, transformando la fisonomía de la ciudad” (Amado 14). En este contexto de cambios, progreso, disputas políticas y reconsideraciones morales se desarrolla la historia del árabe Nacib Saad y su cocinera Gabriela. Con un destacado humor, Amado analiza las complicaciones sociales y morales de esta relación, ahonda en la figura femenina de la época desde diferentes perspectivas y plantea a Gabriela como representante de una lógica moral separada del microcosmo de Ilhéus, una moral derivada de la tradición yoruba y como reflejo del arquetipo femenino de Yemayá. Aunque en la novela se plantea la modernización del pueblo y el progreso en infraestructura, no ocurre lo mismo con las leyes sociales y morales: “Se modificaba la fisonomía de la ciudad, se abrían calles, se importaban automóviles, se construían rascacielos, se abrían caminos, se publicaban periódicos, se fundaban clubes. Ilhéus se transformaba. Sin embargo, mucho más lentamente evolucionaban las costumbres, los hábitos de los hombres. Así sucede siempre en todas las sociedades” (14). El foco de este análisis es el personaje de Gabriela como arquetipo de la orisha del mar, Yemayá, figura femenina transgresora cuya lógica moral deviene de su origen africano. Amado utiliza la figura de Gabriela para develar la lógica moral del arquetipo mítico de Yemayá, representación del principio femenino, como forma de resistencia y como contraste con la imagen erotizada de la mulata.

Caracterización estética de Gabriela como arquetipo de Yemayá

Yemayá (Yemoja o Iemanjá) es una de las diosas del agua. Se le conoce como la orisha del mar. Yemayá es originaria de Tápà que, aunque fuertemente asociada con los pueblos Yorùbá de Abéòkúta y Ìbàdàn, viene del pueblo de Nupê de Bida, treinta millas al norte del Níger. Es la deidad del río Ògún, el más grande del antiguo territorio yoruba. Está representada por un abanico (abebe), coronas (ade), flecos de cuentas, un jarrón lleno de agua del mar, piedras redondas y arena. El abanico es usado como un emblema de la representación de la “frescura” o la “serenidad del carácter” (itutu) y el poder de mando sobre todos los espíritus del agua (Thompson 72).

Yemoja (Yeyé Omo ejá) traduce literalmente “madre cuyos hijos son peces”. Sus atributos principales son el mar, la familia y el hogar. Como reina del mar, representa la fertilidad, es protectora de los hogares, la familia, los barcos y la pesca. Se parte de la idea de que toda forma de vida inició en el mar, entonces Yemayá es el principio de la vida y por ende, madre. Es reconocida como la madre de muchos orishas y madre de los seres humanos. Yemayá dio la vida a Shangó, Dáda, Sonponna, Ogún, Oya, Olokún, Oshún, Obá, Oko, Osupa, Osoosi y otros. Es reconocida por su habilidad para bailar. En algunos patakís, Yemayá aparece casada con varios dioses y hombres. Uno de sus primeros esposos fue Ọbátálá a quien dejó por Ògún. Luego, dejó a Ògún por el orisha Oko. Después de dejar al orisha Oko se casó con Òkèrè, rey del pueblo de Sakí. Finalmente, huyó de Òkèrè y se fue a vivir con Olokún.

Yemayá en el Caribe es reconocida como la deidad del mar, la sirena del espejo. Ella representa el lugar de origen y la fuente maternal de lo divino, lo humano, los animales y la vida de las plantas. El océano es el símbolo más común de todo esto abarcando la maternidad. En la Regla de Ocha se le sincretiza con la Virgen de Regla, protectora de los mares, los barcos y los

marineros. En Brasil en el Candomblé y la Macumba se le reconoce en la Virgen de la Inmaculada Concepción y Stella Maris (Estrella del mar). Se le conoce, también como Donha Janaína. Sus principales festividades se celebran el 1 de enero en Rio de Janeiro y el 2 de febrero en Bahía. Se le reconoce por su vestido azul celeste o blanco. Generalmente, está representada en pinturas y esculturas como una sirena con un espejo, adornada con perlas y cauries. Algunas veces se le representa con una serpiente en los brazos como a Mami Wata.

Los Lukumí (familia Yoruba en el Caribe) la asocian con la conveniencia, una naturaleza conservadora, reglas y regulaciones. Yemayá es el primer orisha al que los Lukumí agradecen por su supervivencia en el viaje trasatlántico de la muerte. Las aguas del mar son también la representación del primer cementerio, pues los cuerpos de los esclavos muertos durante el viaje eran lanzados al mar y eran recibidos entonces por Yemayá en las profundidades. Yemayá es el principio universal de la supervivencia de las especies, y es el impulso procreador. Es campeona entre las mujeres y última manifestación de poder femenino, es patrona de la sociedad Gèlèdè que honra a “Nuestras Madres” (Mason 288).

En la novela, Gabriela se relaciona con Yemayá en su condición de principio femenino del Candomblé. La presencia de la orisha marina en la novela se devela en el capítulo “De la virgen de las rocas”: “Negras rocas que crecían del mar, contra sus flancos de piedra las olas rompían en espuma blanca. Cangrejos de enormes garras surgían de recónditas cavidades. [...] Por la noche se oía el ruido del agua mordiendo la piedra, infatigable. A veces una luz extraña nacía en la playa, subía por las rocas, se perdía por los escondrijos, reaparecía en las partes más altas; los negros decían que era brujería de las sirenas, de las acongojadas mães d’água, Donha Janaína en fuego verde transformada” (Amado 271).

Hacia el final de la novela Gabriela es identificada plenamente con la orisha Yemayá. Sus reuniones en casa de Dora se revelan en esta parte como fiestas en honor a los santos del

Candomblé y la Macumba. Las reuniones iniciadas con las prácticas del Terno de Reis y con Gabriela vestida de pastora llevando el estandarte evolucionan ahora en celebraciones a los santos con las pastoras “montadas”, es decir, posesas por su divinidad tutelar:

Dora de Nilo, Nilo de Dora, ¿pero a cuál de las pastoras no había montado Nilo, pequeño dios del terreiro? Eran yeguas en la noche, cabalgadura de los santos. Nilo se transformaba, era todos los santos, era Ogún y Xangó, Oxossi y Omulo, era Oxalá para Dora. Llamaba Yemanjá a Gabriela, de ella nacían las aguas, el río Cachoeira y el mar de Ilhéus, las vertientes de las piedras. (428)

Gabriela, caballo de Yemayá, pedía regresar a la casa de Nacib, volver a compartir sus noches con él, a cocinar para el bar y a vivir en el cuartito de antes. Sete Voltas o el “Camarada de la noche” le propone un plan para que ella pueda obtener todo lo que pide.

Caballo de Yemanjá, Gabriela partía por prados y montes, por valles y mares, océanos profundos. En el baile bailando, en el canto cantando, cabalgando caballo. Desde las rocas arrojaba a la diosa del mar una peineta de juego, un frasco de perfume, le hacía un pedido: la cocina de Nacib, su cocina, el cuartito de los fondos, los pelos de su pecho, el bigote de cosquillas, la pierna pesada sobre su muslo. (428)

Finalmente, es Nacib quien conecta Gabriela con Yemayá. Con la reciente apertura del puerto y la llegada del “barco sueco con sirena de amor” entrando por primera vez en Ilhéus, los marineros invadiendo en el pueblo y Nacib reflexionando sobre la fortuna de tener a Gabriela nuevamente cerca, pero sin ninguna atadura o complicación. Estas ideas se concretan en la imagen final de Gabriela caminando por el parque y la mención del broche dorado como referencia a la sirena europea.

Pero descubrió un broche curioso, una sirena dorada. En el mostrador dejó la nórdica madre de las aguas, Yemanjá de Estocolmo. Los ojos del árabe veían a Gabriela doblando la esquina por detrás de la iglesia. Miró la sirena, su cola de pez. Así eran las caderas de Gabriela. Mujer tan de fuego no había en el mundo, ese calor, esa ternura, esos suspiros, esa languidez. (447)

Las reglas del patriarcado y la visión moral de Yemayá

Aunque la idea de la modernidad empieza en Latinoamérica desde inicios del siglo XIX o antes, la modernidad política y económica se empieza a implementar solo en el siglo XX. La novela se centra en el contraste entre las ideas positivistas de “el orden y el progreso” y el estancamiento moralista de la misma época. La novela se desarrolla en el año de 1925, primer cuarto del siglo XX, bajo la idea de una sociedad moderna con tecnología y especialmente, un puerto que permita sacar el cacao directamente de Ilhéus hacia todo el mundo. El autor plantea el avance social del pueblo desde dos perspectivas: una material que comprendería la creación de nueva infraestructura y formas de comunicación, y una ideológica, que tocaría los temas morales y la presencia del patriarcado.

En cuanto a la idea de la modernidad y el avance social, el tema se plantea desde la perspectiva política, contrastando al joven y futurista Mundinho Falcão con el viejo y retrógrado, Ramiro Bastos. Los dos representan la visión de la sociedad de la época: los coroneles estancados en el pasado, viviendo aún bajo las leyes de la sangre y la violencia, y las nuevas ideas de progreso y modernidad. Mientras Mundinho ha impulsado la construcción de una avenida, una flota de buses intermunicipales, una escuela, así como la propuesta del puerto, el coronel Ramiro Bastos, de 83 años, intendente vitalicio, se complace con parques llenos de flores y con los compromisos políticos de siempre. La pugna política que adelanta la administración en

cabeza del coronel y la renovada oposición con la esperanza de Mundinho enmarcan el contexto social y económico de la novela.

Sobre el carácter ideológico de la novela el tema del patriarcado está claramente establecido. La novela inicia con el asesinato de Sinhazinha y su amante, Osmundo, a manos del coronel Jesuíno Mendonça, su marido. Si bien los hechos son vistos como una verdadera tragedia que conmociona el pueblo, es evidente también la justificación que la sociedad les da. Sinhazinha merecía morir porque esa era la ley para las mujeres adúlteras, impuesta por los colonizadores y por las creencias religiosas de éstos.

También ciertas leyes dirigían sus vidas. Una de ellas, por cierto, que de las menos discutidas, nuevamente se había cumplido aquel día: la honra de un marido engañado, solo con la muerte de los culpables puede lavarse. Ley que venía de los tiempos antiguos, que no estaba escrita en ningún código, pero sí en la consciencia de los hombres, dejada por los señores de antaño, aquellos que fueron los primeros en derribar bosques y en plantar cacao. (14)

La vida familiar es el principal espacio en el que Amado discute el tema del patriarcado. Los roles establecidos en el orden familiar están enteramente demarcados entre hombres y mujeres. Los coroneles, dueños de la tierra y la representación del poder en la novela, determinan las leyes y hacen cumplir su voluntad. Las esposas, por su parte, no cumplen ninguna otra función que no sea la de la casa y el cuidado de los hijos. No hacen parte de ninguna de las discusiones sobre el negocio del cacao o tienen una opinión clara en la novela. En el caso de Sinhazinha, relegada a la casa y a la iglesia, es asesinada por infiel, mientras los coroneles podían tener amantes sin ninguna consecuencia. En el espacio político del Estado, la intervención femenina en la novela es nula. Siendo Gabriela la única quien sin saberlo toma

posición en la disputa política cuando decide ayudar a Fagundes, así el mundo de la política está enteramente vedado para cualquier mujer de la novela.

Es el control de la sexualidad de la mujer la base temática de la propuesta de Amado. Las normas sociales y morales establecidas y aceptadas por el pueblo niegan o limitan los derechos sexuales de sus personajes femeninos. El placer femenino está normalizado de acuerdo con los deseos de los hombres. Las mujeres están divididas entre respetables e indecentes: “Por otro lado, árabe, usted parece no entender que la esposa no es una mujer de la vida. El amor de la esposa es recatado. ¿No es usted mismo que quiere a mi ahijada como una señora respetable? Comience en la cama, mi amigo. Para desparramarse le sobran mujeres en Ilhéus... Hasta demasiadas. Y algunas son cosa del otro mundo” (359).

Las mujeres de la novela son vistas, indistintamente, como posesión. El matrimonio se utiliza como forma de legalizar la posesión y subyugar a la mujer a la obediencia de las leyes sociales. Todos los amantes de Gabriela han intentado sujetarla con la idea de una pareja estable y el matrimonio. Clemente, quien “vivía con el terror de perderla” piensa que después de compartir sus noches, ella se quedará con él. Luego, Nacib, aunque seguro de que ella es feliz, empieza a preocuparse por perderla. Los celos y la inseguridad lo llevan a prohibirle compartir con los clientes y al final, el matrimonio es la mejor solución para mantenerla encerrada y obligarla a comportarse de acuerdo con una moral que no es la suya. Solo el “camarada de la noche”, quien comparte la misma lógica moral de las religiones de origen africano, es capaz de entender que debe dejarla libre y que también es bueno para él, pues podría seguir su camino, “¡Eh! Camarada, ardía su pecho, el dolor de perderla. Pero era un dios de terreiro, en la mano derecha el orgullo, la libertad en la izquierda” (431).

En Latinoamérica, la religión católica actúa como brazo ideológico del patriarcado contrastando claramente con la propuesta moral y filosófica de las religiones de origen africano

como el Candomblé. Sostiene y predica la sumisión de la mujer hacia el hombre. “Aumentaré tus dolores cuando tengas hijos, y con dolor los darás a luz. Pero tu deseo te llevará a tu marido, y él tendrá autoridad sobre ti” (Gen 3.16). Para mantener este sistema ha sido necesario establecer un régimen moral que legitime, sostenga y amplíe su poder en toda la sociedad. Transgredir las leyes y los dogmas religiosos patriarcales genera miedo y culpa, e implica castigar a quienes no obedecen, especialmente, a las mujeres.

Imposible entender a Gabriela dentro del contexto moral de los otros personajes. Imposible también entender como prohibido algo que para ella era cosa natural, “Qué cosa más tonta, sin explicación: ¿por qué los hombres sufrían tanto cuando una mujer con la que se acostaban se acostaba con otro? Ella [Gabriela] no lo comprendía” (395). Sus valores morales contrastan con los valores morales de la sociedad que presenta la novela. Gabriela es una “retirante”, llegando como muchos huyendo de la sequía en el *Sertão*. Como forastera, no pertenece ni se siente obligada a seguir las leyes sociales que le intentan imponer. Sin embargo, lo más relevante ante esta contrariedad es su tradición cultural y sus creencias religiosas.

Aunque en la novela no se especifica su edad, Gabriela no es una niña, es una mujer con pleno conocimiento de sí misma y de lo que quiere. Ha sepultado a su tío durante el viaje, quien fuera su agresor cuando niña y con esto, cierra cualquier atadura con el pasado. Rechaza la propuesta de Clemente y decide quedarse en el pueblo. Entiende las reglas que se le han impuesto al casarse con Nacib, se sorprende de que después de la anulación del matrimonio no pueda regresar a la casa y a vivir con él, pues en su lógica no existe ya un obstáculo que impida volver a su vida anterior. Sin estar casados no habría ofensa, los dos volverían a estar libres y sin exigencias de exclusividad: “Que el señor Nacib se enojara, que se pusiera furioso, porque era casado, eso lo entendía. Había una ley, no estaba permitido. Solo el hombre tenía derecho, la mujer no. Ella lo sabía, ¿pero cómo resistirse? Tenía ganas, enseguida lo hacía, ni se acordaba de

que no estaba permitido. Se cuidaba para no ofenderlo, para no lastimarlo. [...] En pocos días, el casamiento acabado, acabado para siempre; ¿por qué el señor Nacib iba a seguir enojado?” (395).

La lógica de Gabriela es la lógica de Yemayá. Gabriela es la sirena del espejo, cautivadora, hermosa, desbordante en seguridad y concedora de los placeres del amor. Puede nadar entre la multitud de hombres sintiéndose deseada y disfrutarlo, regocijarse en las miradas y apreciar los deseos que despierta en estos. Es la libertad su valor principal: disfrutar de las cosas sencillas no contaminadas de imposiciones sociales y sobretodo, entender el deseo como natural sin enmarcarlo en posturas moralistas. Gabriela es el gato salvaje que ella rescata, siempre libre de volver al morro y feliz de dormir en su pecho. Es el pájaro enjaulado que le regala Nacib, al cual libera pues no está en su naturaleza vivir en una cárcel.

El pájaro se golpeaba contra los barrotes, ¿cuántos días haría que estaba preso? Muchos no eran, seguro, no había tenido tiempo de acostumbrarse. Quién se acostumbra a estar preso. [...] Nunca quiso un pajarito preso en una jaula. Le daba pena. No lo había dicho para no ofender al señor Nacib. [...] Un canto tan triste señor Nacib, ¡tan triste! No quería ofenderlo, tendría cuidado. No quería lastimarlo, diría que el pájaro se había escapado. Fue al fondo, abrió la jaula frente al guayabo. El gato dormía. Voló el sofrê, en una rama se posó, para ella cantó. ¡Qué trino tan claro y alegre! Gabriela sonrió. El gato despertó. (257)

Es difícil establecer el perfil de Yemayá, pues como sucede con muchos orishas no existe un patakí único que encierre todo su carácter y complejidad. Frecuentemente, es necesario considerar varias versiones y diferentes patakís para poder tener una idea más general de una deidad. Los patakís mencionados a continuación tienen como objetivo presentar a Yemayá como el principio femenino que transgrede el orden patriarcal.

Aunque su atributo más representativo es el de madre, en *Gabriela, clavo y canela*, Amado profundiza en los atributos de esta divinidad como principio femenino y como mujer transgresora. A lo largo de la novela Gabriela parece no encajar en las normas sociales y morales de Ilhéus. A diferencia de las otras figuras femeninas como Sinhazinha, Gloria, Malvina, Jerusa, Olga, Ofenísia, Anabella y Ricolleta, víctimas del patriarcado, Gabriela/Yemayá desde su condición de orisha yoruba propone una visión moral y una actitud diferente hacia la fuerte representación de éste en la novela.

De acuerdo con Mason, Yemayá aparece como esposa de Òránmíyàn, el fundador de Òyó, y madre de sus tres hijos: Dada, Şònpònná, y Şàngó. En la segunda tradición que éste registra dice que ella es hija de Òbàtálá y Odùà y es hermana de Aganjù. La leyenda dice que ella se casó con su hermano y dio a luz un hijo llamado Òrunḡan, el cual se enamoró de ella. Òrunḡan acosó a su madre continuamente y un día, mientras Aganjù estaba lejos, la violó. Después de esto, Yemayá huyó. Él la siguió y le pidió que guardara su secreto. Le habló de su amor y le ofreció la posibilidad de quedarse callado y tener dos amantes. Yemayá, horrorizada, lo desairó y continuó corriendo. Se cayó e inmediatamente su cuerpo empezó a inflarse y su pecho y abdomen estallaron. Dos arroyos de agua chorrearon de sus pechos y formaron un lago que se dice que es la fuente de todos los ríos del mundo. De su estómago salieron: Dàda, Şàngó, Òḡún, Olókun, Olóòsà, Òya, Òbà, Òrìşà Oko, Òkè, Şònpònná, Òrun (el sol), Òşùpa (la luna), Òşóòsì, y Ajé Şàlúḡà (la riqueza) (287).

En otra versión del mismo relato es Ogún quien se acerca a Yemayá para que ésta le enseñe las artes del amor:

Obatalá se iba diariamente con Ochosi a cazar. Oggún quería saber las artes del amor y obliga a Yemayá a que se las enseñe. Elegguá, que era el primer santo, ataja un día al padre y le pone en sobre aviso de la situación que se producía en su

casa cuando él partía. Al otro día, Obatalá finge irse y sorprende a Yemayá y a Oggún en el incesto. Al ser sorprendido, Oggún le pide a Obatalá que no lo castigue, que él mismo se va a imponer el castigo de hacer los trabajos más duros del mundo [...] A Yemayá le dice que todo hijo varón que salga de su vientre será matado, porque no quiere más hijos varones suyos. (De Lahaye Guerra y Zardoya Loureda 41-2)

En las versiones de este mito, Yemayá puede aparecer como renuente, ser violada por Ogún o por el contrario, acceder con gusto a los requerimientos del hijo. En todo caso intenta mantener en secreto la transgresión. Otro ejemplo de Yemayá como transgresora se encuentra en su transfiguración como Olokún. En este relato Yemayá es esposa de Ogún y le es infiel. Ogún se entera e intenta matarla cortándole la cabeza con un machete. Yemayá huye hacia el mar. Ogún se quedó en la orilla esperando a que saliera. Yemayá sacaba la cabeza del agua pero Ogún seguía allí vigilando y entonces debía sumergirse de nuevo. Así permaneció mucho tiempo y el agua salada le degradó el rostro. Su cara se volvió como la de un monstruo o una calavera que, al verla, Ogún se asustó. Se conoce como Olokún; es la Yemayá que usa una máscara porque no tiene rostro y vive en el fondo del mar (Cabrera, Yemayá y Ochún 45-8). Yemayá desafía el patriarcado desde diferentes frentes, vista como posesión y sometida a los deseos masculinos, así como en la distribución del trabajo y los roles sociales. En otro mito mencionado por Cabrera, Yemayá casada con Ogún, salía a trabajar al monte. Mientras el marido dormía, ella se levantaba y salía a chapear. Ogún, sorprendido, encontraba que alguien muy fuerte había trabajado su tierra y lo hacía tan bien o mejor que él. Montó una vigilancia y encontró a su esposa, Yemayá realizando el trabajo y manejando con tal habilidad el machete que no pudo soportar la humillación y decidió dejarla (46). Este mito parece repetirse con Orula, el adivino. En esta versión Yemayá lee el oráculo de Ifá a los clientes de Orula y lo hace extremadamente bien que

las noticias de su fama llegan a oídos del dios quien se disfraza y la visita. Al confirmar que es su esposa, también la deja (42-4).

En estos mitos Yemayá aparece como principio femenino y como transgresora. En todas ellas los dioses masculinos aparecen como formas de fuerza, inteligencia, astucia, sabiduría, y con facultades para dirigir, adivinar o curar. La mujer posee un carácter subordinado, sobre el que recaen prohibiciones como no igualar o sobrepasar las habilidades del cónyuge, no saber más, no tener más poder que el hombre. Pareciera que el patakí revela que las transgresiones de las normas establecidas son impermisibles y tarde o temprano serán castigadas. Contrario a esta idea el patakí presenta a una mujer acostumbrada a sobrepasar los límites, a transgredir y aunque en estos patakí aparece un castigo existen muchos otros en los que la orisha femenina sale victoriosa.

Pedro Arango transcribe:

Cuando Changó tenía hambre dijo a Yemayá que él iba a encontrar qué comer. Cogió una alforja y se subió en los hombros de Yemayá y la dirigió a un terreno de Orgún y le robó ñame y se quedó marcado los pies del ladrón. Y Orgún mandó a preguntar a Changó a la prueba y no comprobó que era Changó. En eso Orgún se encontró con Yemayá y le averiguó y ella le contestó: Mis manos no tocaron ese robo, y no se supo quien fue el ladrón. (130)

Yemayá utiliza la astucia para burlar a los perseguidores de Ogún. En otro relato, Ogún está huyendo y llega a la casa de Yemayá. Él se esconde y se viste con su ropa. Cuando los enemigos llegan hasta la casa ven al sujeto vestido como Ogún y están seguros de su victoria. Cuando descubren que es Yemayá bajo las ropas desisten de la búsqueda. Por esta razón se dice que Yemayá tiene las mismas armas que Ogún. En otra versión de este mito, no es la astucia sino

la destreza de Yemayá con el machete lo que salva a Ogún. Ogún está borracho y ella enfrenta a los enemigos (De Lahaye Guerra y Zardoya Loureda 51).

En el libro *City of Woman* (1947), Ruth Landes realiza un estudio en Bahía en 1938 sobre la posición de la mujer en estos cultos y da como resultado el título de su libro. En Brasil de acuerdo con Landes las mujeres ocupan un lugar de especial jerarquía dentro de la organización de estas religiones. Actualmente, el movimiento purista quiere regresar a las raíces nigerianas y otorgar el lugar principal a los hombres. Esta iniciativa está siendo ampliamente discutida puesto que por la necesidad de re-creación y adaptación de algunos principios originales el orden femenino establecido en el Caribe es tan valioso como el africano. En Cuba, por ejemplo, está tomando fuerza la línea tradicional nigeriana versus la línea criolla (Regla de Ocha), en la que a las mujeres se les prohíbe ser sacerdotisas de Orula.

Como se ha discutido anteriormente, en los patakí mencionados existe un desafío al arquetipo masculino por parte de los orishas femeninos. Las transgresiones que el arquetipo femenino realiza demuestran su agencia como mujer poseedora de la libertad. Yemayá rebasa los límites que se le han impuesto en su calidad de mujer desafiando a los hombres como su igual. Estos arquetipos morales de los dioses le están diciendo a sus devotos que pueden transgredir también.

Es importante para el sacerdote de Ifá recordar siempre las transgresiones del orisha femenino. Puesto que es normal en esta tradición que desafíe las reglas masculinas, la libertad del ser y decir, por sí mismo, hace parte de la lógica del patakí original. El modelo que Gabriela tiene para ser mujer libre e independiente es el arquetipo yoruba, no puede ser la mujer obediente del español puesto que este imaginario no hace parte de su cultura. Así pues, las tradiciones yorubas no pertenecen a las leyes morales de los europeos. Llegan a una sociedad libre cuando los patakí aterrizan en esa sociedad.

Yemayá demuestra como principio femenino su astucia y destreza, su sabiduría y aparece como modelo moral para las mujeres que pertenecen a religiones de origen africano. Yemayá es transgresora, es también el principio de la “frescura” o “la serenidad de carácter”, siempre calmada se enfrenta al orden patriarcal y logra desmontarlo. Este es el modelo de Gabriela. Es la razón principal de que no encaje y no tengan sentido para ella las reglas morales impuestas por la sociedad de Ilhéus.

El imaginario erótico de la mulata: Mecanismo de resistencia

Los imaginarios coloniales y de identidad nacional empiezan a formarse en Brasil desde 1500 inicialmente en las cartas enviadas por los navegantes portugueses a Europa describiéndolo como el paraíso y enfatizando en la disponibilidad del cuerpo femenino. Teniendo la religión católica como referencia, la imaginación occidental y su imagen de la mujer y su sexualidad estaban directamente relacionadas con la idea del paraíso y del pecado original. Bajo la mirada judeocristiana las mujeres habrían sido construidas en pares de opuestos, por un lado, Eva, pecadora y por el otro, María como la virgen. La Eva, tentadora, dispuesta, vive en el paraíso y María, imagen de la mujer sumisa, pura, protectora del hogar y la familia, designada para la casa. De la misma forma, los opuestos de madre/prostituta, esposa/amante, etc.

La moralidad de las ciudades europeas fue introducida en las colonias americanas por la iglesia y el estado. Los valores del matrimonio y de la pureza de la sangre, es decir, la disposición racial se suma al imaginario antes propuesto y entra a dividir a las mujeres en Latinoamérica y el Caribe. Ahora la clasificación se centra en las mujeres de dos tipos: las descendientes de europeos/virgenes y las indígenas, africanas y sus descendientes esclavizadas, como disponibles. De esta forma, se establece y ejerce el poder patriarcal en las colonias y luego, prevalece en la república.

Luego de la independencia de Brasil, en 1822, se destaca en la literatura el movimiento Indianista, que basaba su imaginario en la india y el hombre portugués como los fundadores de la nación brasileña. Con esta temática se destacan algunas novelas como *O Guarani* (1857) de José de Alencar que describe a su personaje Isabel como mestiza, hija de una india y de padre portugués. El personaje se convierte en símbolo de la nación brasileña. Luego de este movimiento, aparece el realismo y naturalismo, los cuales se centran en la mezcla racial de negro y blanco. La obra *O Mulato* (1881) de Aluísio de Azevedo, plantea el amor entre un mestizo y su prima blanca. El mestizaje en la mayoría de libros de la época tiene una connotación de tragedia. A partir de estas construcciones el mulato, junto al negro, es rechazado socialmente, pero a la vez es erotizado.

En el mundo intelectual se siguieron las preocupaciones europeas racistas del siglo XIX y aunque algunos condenaron a Brasil a la barbarie por su extensa población negra y mulata, otros propusieron la inmigración de europeos como una estrategia de blanqueamiento. Como parte de este proceso se le da prioridad a la imagen del mulato con la intención de suprimir al negro como posible identidad y como sujeto político. Utilizando el discurso de Brasil como un país mestizo donde no existe el racismo, el mulato, pero especialmente, la mulata, se convierte en construcciones discursivas y símbolo del mestizaje y de la nación en términos culturales.

Aunque la visión del mestizaje entre negros, indios y blancos se convirtió en una forma de interpretar la identidad de la nación, en la literatura se acentúa la erotización de la mujer negra esclavizada, a través de la figura de la mulata. En el caso de Gabriela, no solo la imagen de la mulata es resaltada. Amado discute también la importancia de la tradición religiosa como sustancia moral de su personaje principal. Gabriela, color de canela, que hace referencia directa a su cualidad de mulata: es una mujer extremadamente hermosa, voluptuosa, con curvas de sirena y hecha para el disfrute del amor. Gabriela, hipnotiza al pueblo de Ilhéus con su sensualidad y

propone la discusión del imaginario de la mulata como forma erotizada. Asimismo, es Yemayá la imagen de la mujer transgresora quien sigue los preceptos morales de las religiones de origen africano en el Caribe y Brasil. En resumen, Gabriela es la orisha yoruba erotizada y transgresora.

Es importante considerar la construcción del imaginario de la orisha femenina como sensual. Yemayá al igual que Oshún han sido convertidas en arquetipos sexuales y sensuales. Sin embargo, esta característica va más allá de la construcción de la mulata como estereotipo y complemento en el paraíso brasileño. Los contextos sociales restringidos, como el de los esclavos, son informados por arquetipos religiosos libres, los cuales no están sujetos a las leyes morales de la sociedad colonial. La sexualización de las deidades afrocaribeñas se entiende como un mecanismo de autoprotección contra el sometimiento primero de la esclavitud y luego, del racismo socialmente aceptado, lo que aparentemente sensualiza y denigra a la mujer. Es en este contexto de las orishas todo lo contrario, es el *àṣẹ* o el poder que les da agencia a su propia fisicalidad como mujer.

El tema de la mulata sugiere cierta conceptualización del cuerpo de la mujer. Esta mujer, inicialmente, es libre, dueña de sí misma. Su corporeidad no está comprometida, no pertenece a nadie, no es esclava y depende de las libertades que tiene a nivel social. En esta construcción del cuerpo, los espacios sociales son diferentes para los esclavos y libres. La vida pública del esclavo está restringida a otros esclavos, mientras que la vida pública del mulato y negro libre se amplía y permite el acceso al resto de la sociedad. Esto le asegura a la mulata la entrada en diferentes espacios sociales y, por ende, la hace mucho más accesible.

El estatus de esclavo despoja al africano de cualquier consideración de su humanidad o algún tipo de dignidad, así el problema de la sexualidad y sensualidad aparece primero en el contexto de la Plantación donde el esclavo no tiene control sobre éstas. La mujer esclava ha sido

vejada de su identidad de género desde un principio. De esta forma, le es imposible reestructurar su agencia individual como mujer, especialmente, en un contexto donde no tiene ningún derecho.

Hay una presencia africana constante durante siglos y es normal que muchos de los mitos y tradición oral se conviertan en narrativas populares en poblaciones que no estaban sujetas al sistema de explotación de la esclavitud. Una población esclava crea y reconstruye todo un sistema religioso como mecanismo de supervivencia. Se habla con matices y lógicas totalmente diferentes. La humanidad del africano solo existe en el contexto litúrgico religioso y filosófico yoruba. Ellos pueden imaginarse en la liturgia religiosa, pueden imaginarse como un arquetipo femenino, como arquetipo masculino, como hombre o como mujer, pero en la realidad aún no lo pueden hacer. Se crea una crisis ontológica cuando los africanos son emancipados, pues han vivido por años despojados de su humanidad, teniendo como única función el trabajo y la reproducción. De esta forma, el tema de género de mujer y hombre en el contexto de esclavitud solo pueden ser imaginados, puesto que los mecanismos de control del esclavista y luego, los socialmente impuestos, impiden investigar su propia humanidad.

Cuando se observa esta situación en una sociedad aparentemente libre, aparentemente moderna, post-esclavitud, diferente a la del siglo XIX, aunque ya no existan las cadenas persiste la prohibición. La comunidad mulata a través de siglos crea estrategias de autoidentidad desde su propia libertad; éstas no concuerdan con las del esclavo. Cuando el esclavo es liberado a finales del siglo XIX, se une a la sociedad libre. Sin embargo, no podía ser blanco y la referencia más cercana era la del mulato.

En el contexto de la novela, es posible inferir por las fechas diferentes factores sociales influyendo en la propuesta del autor. La novela se desarrolla en el año de 1925. Brasil fue el último país latinoamericano en abolir la esclavitud en 1889. La sociedad de esta época se está ajustando a un grupo social que está incapacitado para entender cómo vivir en una sociedad con

derechos, se convierte en libre, pero persiste el trauma social. Muchos esclavos se quedaban cerca de la Plantación, pues no tenían otro medio de subsistencia, y el paso de esclavo a jornalero no representaba mayores cambios en su estatus social. Para las mujeres antes objeto comercial, de placer, no existen muchas oportunidades más que seguir ofreciendo su cuerpo para subsistir. Desde una perspectiva histórica veinte o treinta años son minutos si se considera un proceso social. La mujer que antes era esclava no pasa inmediatamente a recobrar todos sus derechos, de manera que no puede reconocerse por completo como mujer. Antes han sido máquinas de trabajo, objetos de comercio. Esto tiene una repercusión directa en la forma de reconstruir su humanidad.

En las relaciones de poder establecidas en la colonia, el europeo somete a la mujer negra Africana a sus deseos sexuales. La esclava no tiene la libertad de escoger o hacer su voluntad, de esta manera solo puede reconocerse en sus orishas, a ellos los encuentra libres, transgresores, dueños de su cuerpo. Es la representación de la seguridad y determinación que posee la mulata con acceso a espacios sociales negados para la esclava. Su sensualidad aparece como arma de sometimiento para el español. La sensualidad es el arma que puede destruir al colonizador. Se convierte en mecanismo de inversión de poder. En el siglo XIX era un mecanismo de protección, mientras que en el siglo XX se convierte en un mecanismo erótico de la vida popular contemporánea. Es complejo explicar cómo en el imaginario actual coexisten las dos variantes, en Cuba la mujer mulata de curvas se presenta orgullosa, por otra parte, está el rechazo a la generalización al estereotipo de la prostituta. Factores como la falta de emancipación de la mujer en un contexto latinoamericanista o caribeño podría explicar este fenómeno.

En conclusión, el imaginario de la mulata surge en una población que siempre fue libre pero no tenía ningún tipo de poder político, de esta forma la condición de mulata se convierte en un mecanismo de poder. La mujer libre, mulata, puede caminar en la noche, puede aparecer en

espacios sociales que les dan acceso a europeos. Este acceso a la vida pública en el contexto colonial está representado por hombres y mujeres de color y otros libres, que aparece como invisible en la historia de los países. Son libres, pero no tienen voz.

Conclusiones

La construcción de una consciencia racial negativa por parte de los africanos y sus descendientes, en las Américas y el Caribe, tiene como principal artífice la empresa colonizadora europea. Al profundizar en los procesos históricos y filosóficos que conllevan la formación de esta consciencia racial se puede apreciar que el componente espiritual, por su relación con formas de autoidentificación y por ser aquel que implica lo trascendental y existencial en el ser humano, es fundamental para entender estas dinámicas sociales. Las formas de autoidentificación están ligadas a una concepción espiritual, a sus formas morales y filosóficas que incluso proponen, en el complejo sistema Caribe, una idea de identidad transnacional.

En el proceso de construcción de la identidad de los afro-descendientes, la continuidad religiosa así como, las creencias espirituales juegan un papel importante, puesto que permiten al individuo crear su pertenencia a un grupo específico, o por lo menos es capaz de discernir sobre sus tradiciones espirituales y las de otros pueblos. Así, el componente espiritual es fundamental en la formación de la identidad y ayuda a entender las dinámicas raciales, pues este componente permite la creación de arquetipos morales en las sociedades que sirven como modelos. Los modelos o patrones morales que las religiones contienen dan al individuo una guía de vida y de cómo reconocerse. Permite también reconocer a otros e integrarse en esa sociedad.

En la toma de consciencia racial, el individuo se reconoce como perteneciente a un grupo, cuya identidad se remonta a milenios, comprende la historia, el devenir y los peligros que amenazan a sus semejantes. Como problema, la creación de una consciencia racial negativa en el Caribe y las formas de autoidentificación se complican al haber pasado por un proceso de colonización, donde una cultura dominante impone sus formas de vida, lengua y religión, al tiempo que reprime las de otros. El análisis de textos literarios desde una perspectiva de

religiones afrocaribeñas no es de relevancia en los estudios filológicos, apoyando la idea de una consciencia racial negativa que incluso impide ahondar en investigaciones sobre este tema.

Existen dos paradigmas religiosos: el primero, África desde su diversidad y la Diáspora africana también diversa de origen. Estos paradigmas se contrastan y complementan en esta investigación y llevan a la conclusión de que en la formación de una consciencia racial y en la formación de una identidad, factores como la trata transatlántica y especialmente, el discurso europeo como centro del mundo y panacea del conocimiento, han derivado en las distinciones de civilización y barbarie y en la imagen de subdesarrollo que de África se conoce hoy.

En el momento en que Fanón entra en esta discusión sobre la constitución del sujeto humano, plantea que el sujeto humano ha sido construido más en términos de la mitopoética. De esta forma, un estudio que se base en la fenomenología africana desde el enfoque autoreflexivo de Fanón puede dar luces sobre una lectura mitocrítica mucho más acertada del Caribe que las expuestas desde una mirada occidentalizada.

La investigación de los componentes conceptuales y morales de las religiones de origen africano en la literatura del Caribe permite profundizar en el entendimiento de las tradiciones y valores identitarios de esta región. El establecimiento de un patrón o paradigma basado en los arquetipos estéticos y filosóficos de las tradiciones religiosas de origen africano ayudan a entender las dinámicas de la identidad en el Caribe y sirve como elemento conector de la idea de una identidad transnacional.

África y el Caribe están conectados en múltiples dimensiones; sin embargo, son las formas históricas, sociales y culturales las relevantes en esta investigación. De esta forma, el análisis de la trata transatlántica la cual trajo a América alrededor de 11 millones de africanos como esclavos y las plantaciones, como centros de agrupamiento y laboratorios sociales, son puestas como epicentro en el nacimiento de nuevas religiones de origen africano en el Caribe. El

nacimiento de estas religiones y su contraparte en África ha hecho que se posean principios morales similares en los dos lados del Atlántico. Es clara la identificación de arquetipos estéticos y morales presentes en las tres religiones caribeñas analizadas y la tradición africana yoruba, pues comparten un sistema de dioses y con ellos, principios morales y filosóficos.

La filosofía y los principios morales contenidos en las culturas Ewe-Fon, Kongo y principalmente, Yoruba en África y sus continuidades en el Caribe y Latinoamérica han traspasado el tiempo y la actividad literaria en el Caribe, permeando su conocimiento y estructura en las representaciones literarias contemporáneas y dejando así al descubierto una forma de identidad transnacional. El Oráculo de Ifá, como ejemplo yoruba, se presenta como fuente principal y receptáculo de la filosofía y principios morales de religiones en la Diáspora, por lo tanto, es una de las fuentes principales que nutre el imaginario popular y la literatura.

Como principales hallazgos en esta investigación se pueden mencionar:

- Se pudo establecer desde la filosofía de la Diáspora africana o Africana Philosophy las dinámicas en la formación de una consciencia racial negativa de los africanos y descendientes africanos en el Caribe
- Se determinó el Oráculo de Ifá como elemento de conexión entre tradiciones religiosas africanas y de origen africano, así como ubicarlo como referente principal en la tradición literaria afrocaribeña y contemporánea del Caribe.
- El análisis de las obras logró determinar la influencia del Oráculo de Ifá como referencia estructural y de sentido en la narrativa caribeña.
- Se identificaron los orishas Oshún, Yemayá, Èṣù, Babalú Ayé y Erzulie Freda como ejemplos puntuales de arquetipos filosóficos y principios morales propios de la tradición yoruba y de las religiones de origen africano en el Caribe dentro de las novelas analizadas. Asimismo, conceptos filosóficos de la tradición de Ifá que actúan como formas de

resignificar esta filosofía y muestran las formas en que la tradición religiosa y en especial, la religión yoruba ha logrado permear el tiempo y la cultura en el Caribe.

- Se pudo establecer una comparación entre la misión del babalao como intérprete de los secretos de Ifá y el escritor contemporáneo como un intérprete de la historia y el devenir de la sociedad.
- Lo más importante: fue posible establecer una nueva forma de lectura de las novelas del Caribe desde su propia constitución literaria y filosófica, sin recurrir a teorías prestadas y poder con esto ser analizadas desde adentro.
- Se logró establecer que el Caribe está conectado en un permanente fluir con África. La idea de una identidad transnacional puede extenderse hasta el continente africano, puesto que los componentes espirituales de las religiones del Caribe y las tradiciones africanas se pueden identificar en los arquetipos morales que comparten.

Además de los hallazgos anteriores, se logra establecer cómo la imagen de África como una tierra salvaje, sin civilización antes de la llegada de los europeos es totalmente falsa puesto que existía una organización política, social y económica que funcionaba. Además, la idea de la inexistencia de conocimiento es también construida por la narrativa europea. Las formas de comercio, la organización política y, sobre todo, la existencia de Tombuctú como centro intelectual dan cuenta de esto. De igual forma, las organizaciones religiosas estaban presentes en esta época. Aunque el factor económico fue sin duda el más influyente en la trata masiva de esclavos, factores psicológicos como las diferencias entre el concepto de esclavo para africanos y europeos llevaron a este crimen histórico.

Las religiones de origen africano y las religiones históricas africanas se conectan con tres elementos fundamentales: la idea de un dios central pero no actuante, un panteón de dioses o

seres espirituales que ayudan en el devenir, y el reconocimiento de los ancestros como parte de la familia. La idea de la existencia sobrepasa también los límites de la vida y la muerte.

La religión hace parte fundamental de la identidad. Las creencias religiosas y la espiritualidad son una de las formas culturales más fuertes en una comunidad. La filosofía moral permite reconocerse como parte de un grupo, y en el caso del caribe, las religiones de origen africano comparten formas filosóficas y principios morales que sobrepasan las fronteras nacionales. Las conexiones existentes en cuanto a la religión pueden observarse en lugares como Brasil, el pacífico colombiano, Venezuela, Cuba, Trinidad, Puerto Rico, Haití o República Dominicana, por igual. La presencia de los arquetipos religiosos, de orishas y sus principios morales pueden identificarse en diferentes lugares del Caribe tanto antillano como continental.

Las religiones caribeñas de origen africano emergieron como resultado de un proceso de sincretización, primero entre religiones africanas y luego, entre éstas, las religiones de los indígenas y el catolicismo. La trata masiva de esclavos y su hacinamiento en las plantaciones la cultura y las tradiciones traídas de África se mantuvieron como forma de resistencia. Aunque en esta investigación solo se mencionan a profundidad la Regla de Ocha, el Candomblé y el Vudú, son múltiples las variantes y las formas religiosas generadas en el Caribe. El principal elemento de conexión es el Oráculo de Ifá y el panteón yoruba, siendo Èṣù, Yemayá, Shangó, Babalú Ayé y Oshún las figuras más representativas en el Caribe. Con los arquetipos religiosos aparecen también los principios morales de cada uno, los cuales debieron adaptarse a su nueva realidad en la esclavitud y en las Américas.

Para llegar a estas conclusiones se realizó un recorrido histórico contemplando el contexto africano antes de la trata de esclavos, las fases de la trata y la influencia en las Américas y el Caribe. Se pudo establecer las diferentes concepciones del término esclavo, tanto para los

africanos como para europeos, y la deshumanización del africano y las consecuencias sociales, políticas y económicas que este hecho representó para el mundo.

El Oráculo de Ifá, como fundamento conceptual y filológico que le permitió a los descendientes yoruba su continuidad cultural en las Américas y el Caribe, se constituye como el pilar fundamental de las religiones de origen yoruba en el Caribe y especialmente, en Cuba y Brasil. Sus historias contienen explicaciones sobre su cosmogonía, reglas éticas y recomendaciones o sacrificios para conseguir los favores de los santos u orishas. Ifá debe ser visto como la fuente de la sabiduría yoruba. Es el cofre que contiene la filosofía y por ende delinea la estética del Caribe. Ifá es presentada como fuente teórica de esta investigación, visto como texto literario poético y explicación de diferentes figuras literarias que han permeado la literatura contemporánea. Se logra establecer cómo textos míticos exclusivos de Ifá hacen parte de la literatura contemporánea. Estos ejemplos sirven como eslabón en la cadena de conexiones y el proceso de resignificación de los mitos en la literatura.

En cuanto a la cosmovisión yoruba, es el centro teórico de una propuesta de análisis puesto que permite un conocimiento propio encontrar las explicaciones a textos antes valorados solo desde la mirada europea o con teorías prestadas. La cosmovisión yoruba contenida en el Oráculo de Ifá provee con niveles de análisis mucho más profundos de textos de la literatura del caribe. El componente espiritual permite la identificación del ser humano con un grupo determinado puesto que es capaz de relacionarse con los principios, los valores, los ideales y la consagración del individuo, en su íntima relación con una entidad o entidades superiores a sí mismo. Lo más importante: le da un sentido a su existencia.

Desde el contexto de la Diáspora, la religión y el componente espiritual son fundamentales para comprender las dinámicas de la identidad. La ruptura de espacio, el trauma del viaje y los vejámenes de la esclavitud afectaron de forma directa todos los niveles de

existencia de estos seres humanos, rompiendo con su dinámica religiosa y trastornando su dimensión espiritual. Esto generó todo un proceso de reajuste, reorganización y resignificación de sus valores y creencias, al tener que adaptarse a su nuevo entorno y a su nueva realidad.

El componente espiritual concierne a la parte trascendental del ser humano. Se refiere a la parte más profunda de su existencia y, por ende, aquella que es capaz de definir su identidad puesto que considera la razón de su vida, sus formas de actuar y sus concepciones filosóficas. Se reconoce como espiritualidad africana que todas las creencias y prácticas tocan e informan cada faceta de la vida humana.

Los Odú como forma literaria, presentes solo en la tradición de Ifá, aparecen como uno de los antecedentes más relevantes en la literatura afrocaribeña contemporánea. Su estructura y contenido puede apreciarse en las obras analizadas: *Écue-Yamba-O* (1933) de Alejo Carpentier; *Gabriela, clavo y canela* (1958) de Jorge Amado; *Changó, el gran putas* (1980) de Manuel Zapata Olivella; *Del amor y otros demonios* (1994) de Gabriel García Márquez y *Del rojo de su sombra* (2002) de Mayra Montero.

A lo largo del estudio se pudo establecer la relevancia del componente espiritual en la literatura caribeña contemporánea. Las formas de representación y tratamiento de conceptos filosóficos y morales pudieron establecerse en el análisis de personajes, usos del lenguaje y finalidad de las obras.

Fue posible rastrear los conceptos de *Ori*, *Iwa pele*, *Àsẹ*, *Ajé* y *Ututu* propios de la tradición yoruba en las novelas analizadas y observar las formas de resignificación de estos conceptos en las historias, la utilización de mitos y de los arquetipos de orishas para contar la historia del Caribe y la tragedia africana en la Diáspora.

El rito de lectura de Ifá es todo un proceso que puede ser considerado parecido al de la escritura o el proceso que vive el escritor moderno al desarrollar su obra. Aunque esta analogía

debe considerar sus límites y los contextos de ambos, en el proceso de lectura, escritura, interpretación y re-interpretación de la historia y el devenir puede encontrarse algunas semejanzas. Es el babalao quien transmite los valores morales e interpreta para el cliente. El escritor lo hace para la sociedad: transmite y revalora la historia.

En cuanto a la existencia de un territorio virtual no limitado por las fronteras nacionales, el Caribe como cosmos cultural permite navegar por las tradiciones religiosas de origen africano y encontrar referentes en diferentes lugares sin determinar sus fronteras políticas. La tradición religiosa conecta a grupos humanos mucho más lejos de las divisiones territoriales. Aunque cada tradición conserva sus particularidades y éstas se hacen mucho más evidentes en los diferentes idiomas, puede establecerse una línea de conexión entre estas tradiciones. Cuando García Márquez utiliza el arquetipo de Oshún e incluye a Yemayá, establece una línea de vasos comunicantes con Amado y su Gabriela. Èṣù, tan importante en el relato de Zapata Olivella, tiene presencia en todo el Caribe; es quizá el orisha símbolo de la identidad transnacional pues abarca con su presencia todo el Caribe.

Existe la necesidad de empezar a utilizar teorías propias que logren profundizar en el análisis de textos afrocaribeños: teorías que vengan de dentro del texto. Utilizar el Oráculo de Ifá como fuente principal en esta forma de análisis permite una lectura con ojos nuevos y entendimiento mucho más profundo de lo que los escritores quieren transmitir. El recorrido realizado por Gates, Bess Montgomery, Washington and Henry presentan rutas para acercarse a los textos desde la tradición religiosa como principal fuente teórica.

En la novela *Del amor y otros demonios* de García Márquez, el autor propone la resignificación del arquetipo de Oshún: el paso del mito etno-religioso al mito literario. Aunque la caracterización estética del orisha del Amor en esta novela es en extremo clara, el autor falla al recrear la filosofía moral de esta diosa en su personaje. Como en la clasificación de Brathwaite

algunos autores intentan establecer una conexión con las tradiciones religiosas africanas e indaga en sus características estéticas, pero no logra concretar una conexión filosófica o entablar una conversación directa con la tradición. Por otra parte, aparece el arquetipo de la diosa Oshún como orisha de la belleza y del amor, dos de las principales características que explota García Márquez en su novela. Están más relacionadas con el imaginario popular que con las fuentes filosóficas de la religión yoruba o las religiones de origen africano en el Caribe.

Zapata Olivella por su parte plantea toda una nueva forma filosófica de acercarse a la historia y al devenir del Caribe. En su novela se observa la figura de Èṣù-Eleguá como una de las figuras más relevantes en la mitología afrocaribeña, partícipe en la construcción de la cosmovisión y filosofía yoruba, la encrucijada verbal y como símbolo del tiempo. Zapata Olivella logra comprender el Oráculo de Ifá como la verdadera fuente mitológica, filosófica y moral de su obra.

En el caso de *Gabriela, clavo y canela*, Amado nos presenta el arquetipo de Yemayá desde sus dos versiones: una Yemayá creada desde el imaginario popular que se asemeja a la imagen de la mulata seductora y otra, desde la verdadera filosofía de la religión que la presenta como una mujer segura de sí misma y de su feminidad. Gabriela es incapaz de comprender las reglas sociales que se le intentan imponer puesto que su verdadero ser es guiado por la moral de la orisha Yemayá, representación de la mujer transgresora. Se puede observar también las diferencias entre un escritor que pertenece a una de estas religiones como Amado y el contraste con aquellos que son informados, como en el caso de García Márquez.

La propuesta de Carpentier deja al descubierto vacíos en el manejo de conceptos religiosos. Sin embargo, realiza un acercamiento al arquetipo de Babalú Ayé como principio moral y como juez en la tradición caribeña. Su novela sirve como reflejo del proceso social antes y después de la abolición de la esclavitud. En la novela de Montero se puede ver más claramente

la idea de una identidad transnacional, pues el territorio, Haití y República Dominicana, no parecen intervenir en las formas de autenticación que sí se ven claramente representadas en la hermandad y sentido de pertenencia de las formas de la tradición religiosa.

Los hallazgos encontrados en este trabajo de investigación poseen múltiples implicaciones significativas para la crítica literaria y los estudios africanos en el Caribe, particularmente con el propósito de avanzar en la construcción de una teoría propia que logre acercarse más a los textos con temática africana en el Caribe. Es una disrupción necesaria en la lucha por reivindicar las tradiciones de origen africano, la toma de consciencia racial y sobre todos, la autoidentificación.

Uno de los principales impactos de este proyecto es de carácter social puesto que su objetivo es elevar la consciencia de la sociedad colectiva y generar conocimiento. La importancia subyacente en los proyectos basados en humanidades es el efecto positivo que puede crearse para la reconstrucción de la consciencia de una sociedad. Este proyecto ayudará a comprender la dinámica racial y el papel desempeñado por las religiones tradicionales en el contexto de la autoidentificación en un contexto multicultural. El ejemplo tomado en esta investigación es el Caribe; sin embargo, otras sociedades multiculturales pueden identificarse fácilmente con el propósito y los patrones de las áreas compartidas. Repensar un conjunto familiar de problemas en América Latina y el Caribe con el continente africano como objeto de estudio ayuda a comprender estas dos áreas y su naturaleza intercambiable.

De manera similar, esta investigación crea espacios para la reflexión sobre la identidad que podría ayudar en los esfuerzos de reconciliación y también podría ayudar a enfrentar los desafíos prevaletentes en sociedades multiculturales. El Caribe no solo comparte historia con África sino que también comparte problemas políticos y económicos que actualmente impactan ambas partes del mundo.

Además, existe la necesidad de que las ciencias sociales tengan un mayor papel en la comprensión y el suministro de estrategias para mejorar la tasa de innovación. Esto incluye temas como la adopción de innovaciones ventajosas por parte de comunidades marginadas, la transformación institucional, las innovaciones estructurales y la innovación tecnológica.

Este proyecto plantea las bases para una propuesta mucho más amplia sobre formas de lectura de la literatura del Caribe desde sus principios filosóficos y morales, en especial la literatura escrita en español. Utilizando como referente no a la mitología griega o romana como hasta ahora sino la mitología de tradiciones africanas como la yoruba, bastante representativas en esta área. Además, invita a una reflexión de carácter social y cultural sobre las bases morales de las religiones y cómo los afrodescendientes se sienten identificados con éstas aun cuando contrastan con las normas heredadas por la colonia.

Como aportes en la observación de la literatura afrocaribeña se recomienda el análisis de los textos desde adentro y el enfoque hacia los inicios de la construcción de una identidad caribeña, considerada como transnacional. Este proyecto pertenece al grupo de primeros aportes al paso entre teorías post coloniales y un proceso de descolonización del conocimiento en Latinoamérica y en el Caribe. Crear teorías propias que permitan un análisis de esta realidad más cercado y acertado, alejado de los prejuicios europeos y la imagen de inferioridad que de esta zona se ha proyectado.

Sociedades en contacto y con un antecedente de colonización pueden aprender del proceso social en otros países de América Latina y especialmente, en el Caribe. Es necesario comprender el proceso social generado durante la época colonial para comprender los problemas sociales actuales. Existe una necesidad particular de movilizar a las ciencias sociales para desarrollar una comprensión mucho más holística e intervenciones para aumentar la tasa de innovación en una sociedad. Por lo general, el papel de las ciencias sociales es subestimado. Por

lo tanto, es necesario desarrollar contenidos específicos en las ciencias sociales para comprender y fortalecer el sistema de innovación.

Trabajos Citados

- Abimbola, Kola. *Yoruba Culture: A Philosophical Account*. Great Britain: Iroko Academic Plublisher, 2006.
- Abimbola, Wande. "The Bag of Wisdom. Osun and the Origins of the Ifá Divination." Murphy, Joseph M. *Osun across the Waters: A Yoruba Goddess in Africa and the Americas*. Boomington: Indiana University Press, 2001. 141-154.
- . *Ifa: An exposition of Ifa Literary Corpus*. Athelia Henrietta Press, 1997.
- . *Ifá recompondrá nuestro mundo roto, (sf)*. Visitado 02-03-2018. es. scribd.com/doc/68424680/Abimbola-sf-Ifa-Recompondra-nuestro-mundo-roto., n.d.
- . *Sixteen Great Poems of Ifá*. Ibadan: University Press PLC, 2015.
- Abiodun, Rowland. "Understanding Yoruba Art and Aesthetics: The Concept of Ase." *African Arts, Vol. 27, No. 3, Memorial to William Fagg* (1994): 68-78+102-103.
- . "Verbal and Visual Metaphor: Mythical Allusions in Yoruba Ritualistic Art of Orí." *African Art and Literature* (1987): 252-270.
- . *Hidden Power Osun, The Seventeenth Odu*. Estados Unidos: Indiana University Press, 2001.
- . *Yoruba Art and Language : Seeking the African in African Art*. New York: Cambridge University Press., 2014.
- Águila de Ifá, Foundation. "Oduduwa: un patriarca que fue matriarca." 2017. *Academia.com*. 11 11 2018.
- Ajíbádé, George Olúṣolá. *Negotiating Performance: Òsun in the Verbal and Visual Metaphors*. 11 April 2016. Universität Bayreuth. epub.uni-bayreuth.de/845/1/WP_N_4_Negotiating_Performance.pdf.
- Amado, Jorge. *Gabriela, clavo y canela*. New York: Vintage. Random House , 2007.

- Arango, Pedro. *IFA*. Habana, n.d.
- Awolalu, J O. "What Is African Traditional Religion?" *Studies in Comparative Religion* 10.2 (1976): 5-6.
- Barnet, Miguel. *La fuente viva*. Ed. Bertha Hernandez López. La Habana: Casa Editorial Abril, 2011.
- Bascom, William. "Abimbola: Ifá: An Exposition of Ifá Literary Corpus (Book Review)." *American Anthropologist* (1 Sept. 1978): 703-704.
- . *African Folktales in the New World*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- . *Ifa Divination: Communication between Gods and Men in West Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.
- Bastide, Roger. *The African Religions of Brazil*. Trans. Helen Sebba. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978[1960].
- Beier, Ulli. "La actitud de los yorubas hacia los perros." *Actas del Folklore I* (1961): 284-290.
- Benítez-Rojo, Antonio. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Trans. James Maraniss. Duke University Press, 1997.
- Biblia. *Dios habla hoy*. Bogotá: Sociedades Bíblicas Unidas, 1994.
- Bloom, Harold. *The Anathomy of Influence: Literature as a Way of Life*. New Haven and London: Yale University Press, 2011.
- Brathwaite, Edward Kamau. "The African Presence in Caribbean Literature." *Daedalus* (1974): 73-109.
- Cabrera, Lydia. *El monte*. La Habana: Letras Cubanas, [1954]1993.
- . "Ritual y simbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakua." *Journal de la société des américanistes* (1969): 139-171.

- . *Yemayá y ochún: kariocha, iyalorichas y olorichas*. Miami: Ediciones Universal, 1996.
- Campbell, Bolaji. "Of Color, Character, Attributes, and Values of Orunmila." Olupona, Jacob K. and Rowland. Abiodun. *Ifá Divination, Knowledge, Powerd, and Performance* .
Bloomington: Indiana University Press, 2016. 294-307.
- Carpentier, Alejo. *¡Écue-Yamba-Ó!* Vol. 175. Ediciones AKAL, 2010.
- Celis, Nadia. "Del amor, la pederastia y otros crímenes literarios: América Vicuña y las niñas de García Márquez." *Escritores invitados Dossier Inspiraciones y sospechas* 33 (2010): 29-55.
- Césaire, Aimé. "Discurso sobre la negritud. Negritud, etnicidad y culturas afroamericanas: en Discurso sobre el colonialismo,." Ed., Felix Valdés García. *Antología del pensamiento crítico caribeño contemporáneo*. Estados Unidos: CLACSO, 2007. 159-166.
- Cronida, Ares. *Cuentos, mitos, leyendas y más*. 23 Abril 2013. 3 10 2018.
- Cuervo Hewitt, Julia. "El mito de Ecué en la narrativa cubana." Enero 1985. *Revista Universidad de México* . 14 Septiembre 2017.
- Drewal, Henry John and Enid Schildkrout. *Dynasty and Divinity: Ife Art in Ancient Nigeria*.
New York: Museum for African Art, 2009.
- Drewal, Margaret T. *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*. Bloomington and Indianapolis :
Indiana University Press, 1992.
- Durand, Gilbert. "La Mitocritica paso a paso." *Acta Sociológica*, núm. 57 (2012): 105 – 118 .
- Echánove, Carlos A. "La santería cubana." *Actas del Flocklore* 1 (1961): 26-35.
- Eliade, Mircea. *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*. New York: Harper, 1954.
- . *La Nostalgie des Origines : Méthodologie et Histoire des Religions*. Paris: Gallimard, 1971.
- . *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Kairós, 1999.
- . *Symbolism, The Sacred and the Arts: Crossroad*. Herder, 1992.

- . *Tratado de las religiones: Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Ediciones Cristiandad, 2000.
- Emanuel, Abosede. *Odun Ifa: Ifa Festival*. Lagos: West African Book Publisher Limited, 2000.
- Falola, Toyin. "Èsù: The God without Boundaries." Ed. Falola, Toyin. *Èsù. Yoruba God, Power and the Imaginative Frontiers*. Durham: Carolina Academic Press, 2013. 3-36.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Trans. Charles Lamm Markmann. New York: Grove Press, 1967.
- Fatunmbi, Falokun. *Iwa Pele: El concepto ifá del buen carácter (Spanish Edition)*. IFA BOOKS: Kindle Edition, 2015.
- Ferré, Rosario. "La muñeca menor." n.d. www.serwis.wsjo.pl/lektor/1538/menor%20ferre.pdf. 2 mayo 2017.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism : Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- García Canclini, Néstor. "Culturas híbridas y estrategias comunicacionales." *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 3.5 (1997): 109-128.
- García Marquez, Gabriel. *Del amor y otros demonios*. Barcelona: Random House Mondadori, 1998.
- Gates, Henry Louise. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York - Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Gaztambide, Antonio. "La invención del Caribe a partir de 1898 (las definiciones del caribe, revisitadas)." (2006).
- Glissant, Eduard. *Caribbean Discourses*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1989.
- . *Introducción a una poética de lo diverso Trad.* Madrid: CERMI, Ediciones Circa S.A., 2016.
- Gomez, Michael A. *Diasporic Africa: A Reader*. New York: New York University Press, 2006.

- Gordon, Lewis R. *An introduction to African Philosophy* . Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Gore, Charles and Joshep Nevandomsky. "Practice and Agency in Mammy Wata Worship in Southern Nigeria." *African Arts* (1997): 60-69.
- Grabar, Oleg. "From the Icon to Aniconism: Islam and the Image." 2003. *onlinelibrary.wiley.com*. 18 01 2018. *onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1046/j.1350-0775.2003.00425.x*.
- Guanche, Juan. "Santería cubana e identidad cultural." *Message to Katia De La Cruz* . 30 Agosto 2016. E-mail.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. "Desmitificación." (coord.), Juan Ramón Resina. *Mythopoesis, literatura, totalidad, ideología*. España: Anthropos, 1992. 281-300.
- Hena Restrepo, Darío. "Los hijos de Changó, la epopeya de la negritud en América." Zapata Olivella, Manuel. *Changó, el gran putas* . Bogotá: Ministerio de Cultura. Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, 2010. 11-29.
- Henry, Paget. "Africana Phenomenology: Its Philosophical Implications." *The CLR James Journal* 11.1 (2005): 79-112.
- . *Caliban's Reasons: Introducing Afro-Caribbean Philosophy* . New York: Routledge, 2000.
- Idowu, E Bñolaji. *Olódúmaré: God in Yoruba Belief*. Nigeria: Longman Nigeria (Ikeja), 1982.
- "IFA: Spiritriřa Espiritualidad Científica." 27 Abril 2017. *Facebook* . 29 December 2018.
- Jung, C. G. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. London: Routledge & Kegan Paul, 1969.
- Klein, Herbert S. *The Atlantic Slave Trade*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Klein, Martin. "Senegal antes del comercio de personas esclavizadas." *Del Olvido a La Memoria. África En Tiempos de La Esclavitud* 3 (2008 - 2009): 65.

- Konadu, Kwasi. "Naming and Framing a Crime against Humanity: African Voices from the Transatlantic Slave System, ca.1500-1900." Getz, Trevor R. *African Voices of the Global Past: 1500 to the Present*. Vol. I. United States: Westview Press, 2014. 223.
- Lawal, Babatunde. *The Gèlèdè Spectacle: Art, Gender, and Social Harmony in an African Culture*. Seattle: University of Washington Press , 1996.
- Love, Velma E. *Divining the Self: A Study in Yoruba Myth and Human Consciousness* . Pennsylvania : The Pennsylvania State University Press, 2012.
- Lovejoy, Paul E. "The Middle Passage: The Enforced Migration of Africans across the Atlantic." 2006. ProQuest Information and Learning. 23 Jul 2016.
bernard.pitzer.edu/~hfairchi/pdf/Blacks/MiddlePassage.pdf.
- Marsh-Lockett, Carol P. and Elizabeth J. West. *Literary Expressions of African Spirituality*. United Kingdon : Lexington Books, 2013.
- Martín i Ros, Rosa, et al. *La Caridad Reina*. Illescas: Fundación Hospital Ntra. Sra. De la Caridad Memoria Benéfica de Vega, 2005.
- Martinez-Falero, Luis. "Literatura y mito: Desmitificación, intertextualidad, reescritura." *Revista Signa* (2013): 481-496.
- Martínez-Ruíz, Bárbaro. *Green Machine/Chronicles of an Everyday Lighness* . Milan: 5 Continents Editions , 2017.
- . *Things That Cannot Be Seen Any Other Way: The Art of Manuel Mendive*. Exhibition catalogue: The Patricia & Phillip Frost Art Museum & California African American Museum, April 26, 2013 - October 20, 2013. Miami and Los Angeles.
- Mason, John. "Orin Òrisá (spa)." 04 Octubre 2011. *Scribd*. 03 11 2017.
- Matory, James Lorand. *Black Atlantic Religion: Tradition, Transnationalism, and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé*. Princeton University Press, 2005.

- Miller, Ivor. "A Secret Society Goes Public: The Relationship Between Abakua and Cuban Popular Culture." *African Studies Review* (2000): 161-88.
- Molina, Radamés (Com.). *Cuentos afrocubanos (Patakines)*. Barcelona: Red Ediciones S.L., 2019.
- Montero, Mayra. *Del rojo de su sombra*. Tusquets Editor, 1992.
- Montgomery, Georgene B. *The Spirit and the World: A Theory of Spirituality in African Literary Criticism*. Asmara: Africa World Press, Inc., 2008.
- Moreno, Dennis. *Cuando los orichas se vistieron*. Habana : Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello,, 2002.
- Mudimbe, V. Y. *The Idea of Africa*. . London: Indiana University Press, 1994.
- . *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. London: Indiana University Press, 1988.
- Murphy, Joseph M. "Orunmila's Faithful Dog." Olupona, Jakob K. and Rowland O. Abiodun. *Ifá Divination, Knowledge, Power, and Performance*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2016. 204-211.
- . "Ye'ye' Cachita Ochu'n in a Cuban Mirror." Murphy, Joseph M and Mei-Mei Sanford. *Osun Across the Waters*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. 78.
- Navarrete, María Cristina. "De reyes, reinas y capitanes: los dirigentes de los palenques de las sierras de María, siglos XVI y XVII." *Fronteras de la Historia*, vol. 20, núm. 2 (2015): 44-62.
- Novelo O., Victoria. "Migraciones mayas y yucatecas a Cuba." *Dimensión Antropológica*, vol. 59 (2013): 127-146.
- Obiajuru, Maduakor. "Soyinka as a Literary Critic." *Research in African Literature* (1986): 1-38.

- Ogunnaike, Oludamini. *Sufism and Ifa: Ways of Knowing in Two West African Intellectual Traditions*. Doctoral dissertation. Cambridge: Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences., 2015.
- Olajubu, Oyeronke. *Women in the Yoruba Religious Sphere*. Albany : State University of New York Press, 2003.
- Olupona, Jacob and Anthony Chiorazzi. "The spirituality of Africa/ Interview." 27 Sep 2011. *Harvardgazette*. 21 Feb 2017. news.harvard.edu/gazette/story/2015/10/the-spirituality-of-africa/.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy*. . Routledge, 2013.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo del tabaco y el azucar*. Habana, 1966.
- Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis*. volumen III (Lib. XI-XV). Vol. 1. Editorial CSIC-CSIC Press, 1991.
- Owomoyela, Oyekan. *Yoruba Trickster Tales*. Nebraska: U of Nebraska Press, 1997.
- Palmer, Margarita Mateo. "La literatura caribeña al cierre del siglo." *Revista Iberoamericana* 64.164 (1993).
- Pindaro. *Odas*. Madrid, 1984.
- Prandi, Reinaldo. *African Gods in Contemporary Brazil: A Sociological Introduction to Cambomblé Today*. Vol. 24. Ibero-Amerikanische Archiv, 1998.
- Premdas, Ralph R. *Ethnicity and Identity in the Caribbean: Decentering a Myth*. Helen Kellogg Institute for International Studies, 1996.
- Richards, Dona. "Let the Circle be Unbroken: The Implications of African-American Spirituality." *Présence Africaine*. 1st Pre-Colloquium of the 3rd World Festival of Negro Arts: "The World Diomensions of the Community of Black People" (1981): 247-292.
- Soyinka, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge University Press, 1990.

- Stanford, Mei-Mei. "Living Water O`'s.un, Mami Wata, and Olo`ku`n in the Lives of Four Contemporary Nigerian Christian Women." Murphy, Joseph M and Mei-Mei Sanford. *Osun Across the Waters*. Indiana University Press, 2001.
- Táíwò, Olúfẹmi. "Kín N'Ifá Wí? Philosophical Issues in Ifá Divination ." Olupona, Jacob K. and Rowland O. Abiodun. *Ifá Divination, Knowledge, Power and Performance* .
Bloomington : Indiana University Press, 2016. 100-116.
- Thompson, Robert Farris. *Flash of the Spirit: African & Afro-American Art & Philosophy*.
Vintage, 2010.
- Thornton, John. *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World, 1400 - 1800*. Vol. 2.
United State of America: Cambridge University Press, n.d.
- Turner, Victor W. *El proceso ritual: Estructura y antiestructura (esp)*. Madrid: Taurus, 1986.
- Urbaniak, Jacob. "Religion as Memory: How has the Continuity of Tradition Produce Collective Meanings?" *Aosis Openjournals* (2015): 8.
- Vansina, Jan M. *Oral Tradition as History*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.
- Walcott, Derek. "The Muse of History: An Essay (1974)." *What the twilight says*. New York :
Appalachian Stated University, 1998. 36 -64.
- Washington, Teresa N. "Mules and Men and Messiahs: Continuity in Yoruba Divination Verses and African American Folktales." *The Journal of American Folklore* 125.497 (2012):
263-285.
- . *Our Mothers, Our Powers, Our Texts: Manifestations of Aje in Africana Literature*.
Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2005.
- . "Power of the Word/Power of the Works: The Signifying Soul of Africana Women's Literature." *FEMSPEC: An Interdisciplinary Feminist Journal Dedicated to Critical and*

Creative Work in the Realms of Science Fiction, Fantasy, Magical Realism, Surrealism, Myth, Folklore, and Other Supernatural Genres, vol. 6, no. 1 (2005): 58-70.

—. "The Mother-Daughter Àjé Relationship in Toni Morrison's *Beloved*." *African American Review* (2005): 171-88.

—. "The Penis, the Pen, and the Praise: Esu the Seminal Force in African American Life, Literature and Lyrics." ed. Falola, Toyin. *Esu: Yoruba God, Power and the Imagine Frontiers*. Durham, North Carolina: Caroline Academic Press, 2013. 315-347.

Witte, Hans. *Ifa and Esu: Iconography of Order and Disorder*. Holland: Kunsthandel Luttkik, 1984.

Zapata Olivella, Manuel. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, 2010.

Zapata Olivella, Manuel and Margarita Krakusin. "Conversación informal con Manuel Zapata Olivella." *Afro-Hispanic Review*, Vol. 20, No. 1 (2001): 15-28.