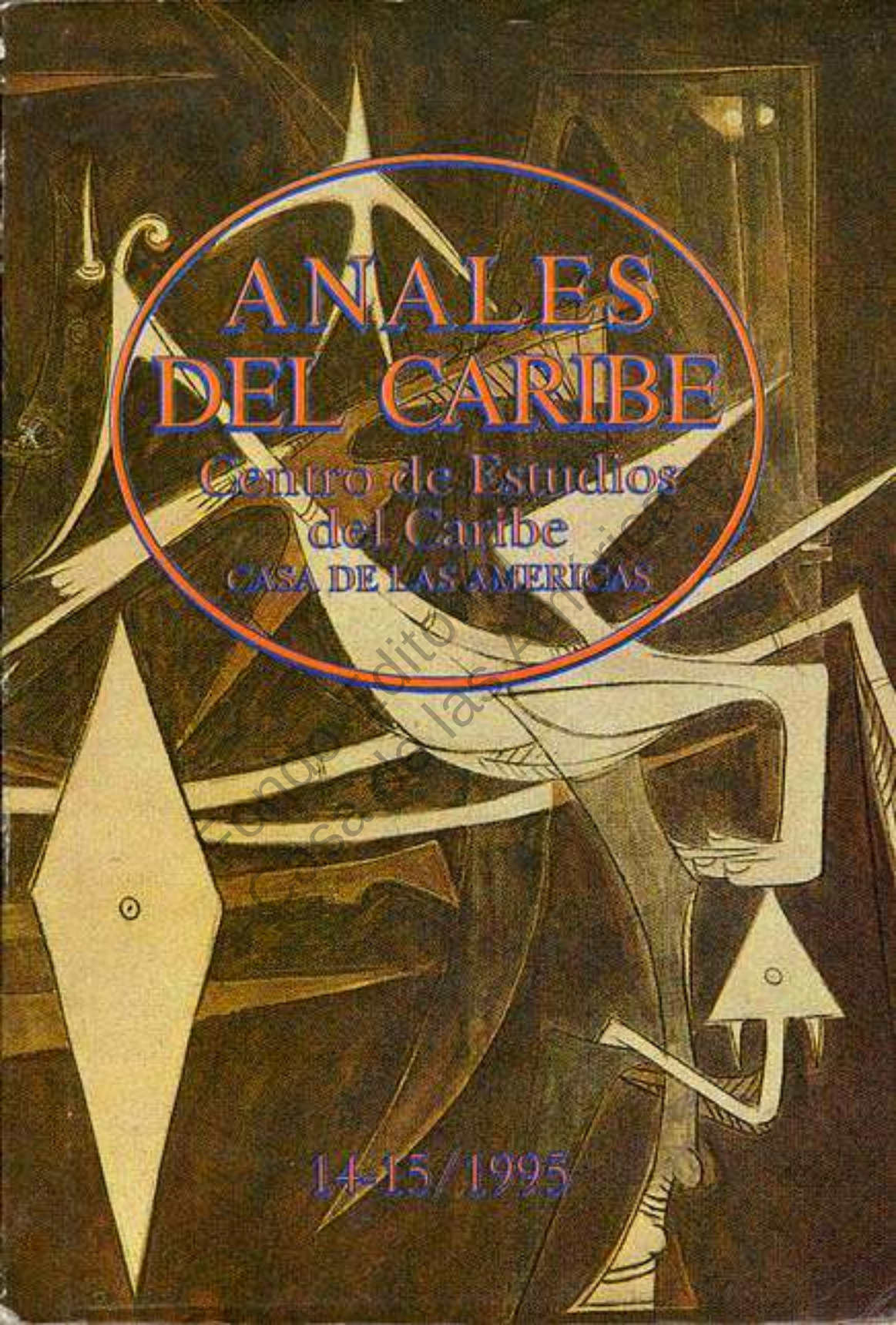


The background is a complex abstract composition. It features a large, stylized compass rose or star-like shape in the upper center, with points extending towards the corners. The artwork is composed of various geometric shapes, including triangles, rectangles, and curved lines, in shades of brown, tan, and white. The overall style is reminiscent of mid-20th-century abstract art.

ANNALES DEL CARIBE

Centro de Estudios
del Caribe

CASA DE LAS AMERICAS

14-15/1995

ANALES DEL CARIBE

del Centro de Estudios
del Caribe

Fondo Editorial
Casa de las Américas

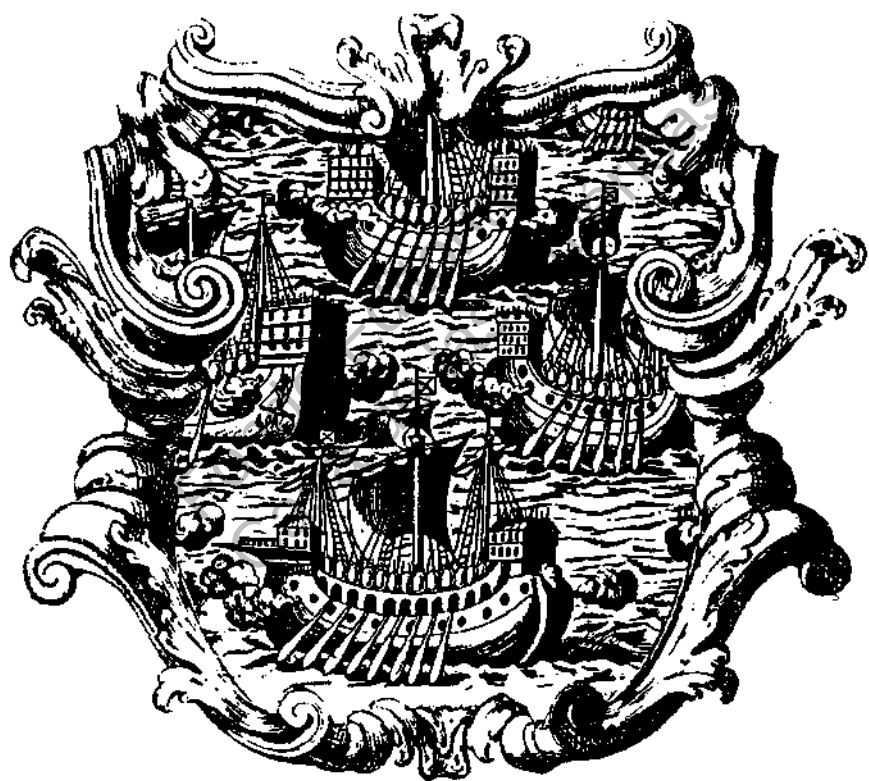
Este material es solo para uso promocional y se prohíbe su reproducción total o parcial.

Fondo Editorial
Casa de las Américas



ANALES DEL CARIBE

Centro de Estudios
del Caribe



CASA DE LAS
AMERICAS
1415



ANALES DEL CARIBE

Centro de Estudios del Caribe

14-15/1995

El Centro de Estudios del Caribe es una institución de carácter cultural que tiene como objetivos el acopio de información sobre el arte y la literatura de los países del Caribe así como el estímulo a la creación artístico-literaria, y el estudio de aspectos socioculturales. Con estos fines desarrolla un programa de investigaciones y promoción encauzado al mejor conocimiento e interrelación de las naciones del área.

Director del Centro de Estudios del Caribe:
EMILIO JORGE RODRÍGUEZ

Asesor Principal:
GEORGE LAMMING

CONSEJO ASESOR: RICARDO ALEGRÍA, JOSÉ JUAN ARROM, MIGUEL BARNET, KAMAU BRATHWAITE, SUZY CASTOR, AMBROSIO FORNET, SAMUEL GOLDBERG, JOEL JAMES, ADELAIDA DE JUAN, ROGELIO MARTÍNEZ FURÉ, FRANK MARTINUS ARION, MANUEL MORENO FRAGINALS, GÉRARD PIERRE-CHARLES, MANUEL RIVERO DE LA CALLE, ANDREW SALKEY, ROGER TOUMSON Y YOLANDA WOOD.

Director de *Anales del Caribe*:
EMILIO JORGE RODRÍGUEZ

Diseño y empaque:
Oscar Fernández Chuyn

Composición:
Inna López

Redacción:
CASA DE LAS AMÉRICAS
3RA. y G, EL VEDADO
CIUDAD DE LA HABANA, CUBA.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor. No se devuelven manuscritos no solicitados.

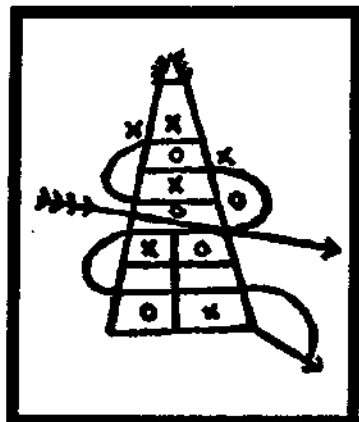
Suscripción

Estados Unidos y Canadá	\$ 8.00
América Latina y el Caribe	\$ 9.00
otras áreas	\$10.00
Cuba	\$20.00 (M.N.)

© CENTRO DE ESTUDIOS DEL CARIBE/
CASA DE LAS AMÉRICAS, 1995

Ilustración de cubierta: *Composición* (1958),
óleo del pintor cubano Wifredo Lam

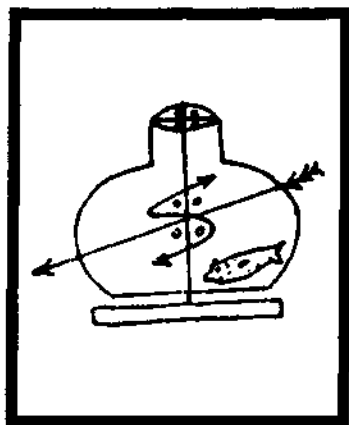
Las ilustraciones interiores de este volumen son firmas abakuá, signos congos y símbolos (vèvès) de diversos loas.



ÍNDICE

- 7 Presentación
- 9 Lázara Menéndez. La santería que yo conozco...
- 21 Natalia Bolívar. Las distintas manifestaciones de Palo Monte en Cuba
- 29 Enrique Sosa Rodríguez. La leyenda ñañiga en Cuba: Su valor documental
- 41 Adelaida de Juan. Presencia afrocaribeña en la pintura cubana moderna
- 47 Manuel López Oliva. Antecedentes y repercusión de la obra de Manuel Mendive
- 53 Yolanda Wood. Pintura, religiosidad popular y transculturación en el Caribe contemporáneo
- 63 Gerardo Mosquera. Wifredo Lam: modernismo desde el Caribe
- 73 Ivonne Muñiz. Complejos religiosos afrocubanos y su apropiación en creadores cubanos contemporáneos
- 83 Pedro Antonio Escalante Arce. Apuntes sobre la presencia africana en la historia salvadoreña
- 95 Leyda Oquendo Barrios. Omi tutu: Agua fresca
- 101 John Antón Sánchez. Etnografía de las prácticas religiosas de las comunidades negras del Pacífico colombiano
- 119 Juan M. Riesgo. El Rastafarismo en Jamaica. Una nueva aportación de África al Caribe: Entre la historia, la política y la religión
- 129 Alessandra Basso Ortiz. Supervivencia de los sibs dahomeyanos en Cuba
- 137 Maybell Padilla Pérez. Los Cabildos afrocubanos: génesis
- 143 Artur Cesar Isaia. Catolicismo y herencia afro-indígena en Brasil

- 155 Lucía Mercedes de la Torre Urán. El hecho religioso en las prácticas productivas tradicionales de la comunidad negra del Medio Atrato Chocoano. (Caso Río Bebará)
- 183 Domingo Teijelo Rodríguez. El bautizo congo en la Regla Palo Monte
- 189 Allison Francis. Deconstructing the Fetishization of Vodou
- 195 Sergio Valdés Bernal. Las religiones cubanas de ascendencia africana: salvaguardas del legado lingüístico subsaharano
- 201 Hippolyte Brice Sogbossi. Remanentes lingüísticos adja-fon en léxico y cantos rituales localizados en dos municipios del Occidente cubano
- 207 Ramiro Delgado Salazar. Fiesta, chandé y tigres en Talaigua
- 213 Jesús Guanche Pérez. Los signos cubanos de los ritos abakuá
- 219 Rawle A. Gibbons. Influence of Orisha on the Popular Arts in Trinidad and Tobago
- 227 Juan Carlos Quintero Herencia. «Pa la Osha Tambó». Por un cuerpo inmediato: los circuitos santeros en la salsa
- 239 Laura D. Vilar Álvarez. Los servicios espirituales en Guyana
- 247 Nicole Lumarque. La religión vodú y una experiencia danzaria: *Doréus*
- 253 Lázara Menéndez. Estudio de los recursos plásticos de la santería
- 259 Barbara Nesin. The Cultural Context of Haitian Art
- 267 Desiderio Navarro. Para otra lectura de Lam: cosmovisión afrocubana y Occidente cristiano
- 277 Gertrudis Campos Mitjans. La alfarería popular y ritual en la santería cubana
- 283 Beatriz Almaguer Vera y Roxana Fernández Rodríguez. El Fromajé: la perennidad de lo invisible
- 291 Rogelio Rodríguez Coronel. Colisiones y resistencia en la literatura cubana de origen yoruba
- 297 María Pournier. José Lezama Lima, autor de la primera fenomenología afrocubana
- 305 Kitzie McKinney. Simbi Between Two Waters: Figuring and Transfiguring Spirit in Jean-Claude Fignolé's *Les possédés de la pleine lune*
- 311 Juan León. Some Aspects of Santería and Voodoo in Contemporary U.S. Culture
- 319 AUTORES



PRESENTACIÓN

Uno de los aspectos más trascendentales del legado cultural de los hombres y mujeres trasladados a América como esclavos se encuentra en las religiones de impronta africana esparcidas por nuestro Hemisferio. Lo que hoy constituyen raigales tradiciones y formas de la vida espiritual de pueblos mestizos o «híbridos», y que reciben denominación diversa según sea el país de arraigo—santería o regla de Ocha, palo monte, sociedades secretas abakuá, vodú, pocomanía, shango, obeah, quimbois, macumba, candomblé, umbanda, rastafari, entre otros—también han sido inspiradoras fuentes de la creación artística.

Esa es razón más que suficiente para que el Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas, por tercer año consecutivo, auspiciara durante los días 14 al 25 de agosto de 1995 un Seminario sobre Cultura Afroamericana, esa vez dedicado principalmente al estudio de los complejos religiosos afrocubanos y las expresiones de las artes visuales relacionadas a ellos.

En la primera semana, un grupo de investigadores y docentes cubanos impartieron conferencias sobre temas nacionales, mientras que en la segunda sesionaron Paneles con participación internacional que propiciaron un diálogo en torno a las religiones afroamericanas, agrupados en cuatro grandes temas: Religiones afroamericanas: confluencias y diferencias; Liturgia, oralidad y creación artística; Artes visuales y religiones afroamericanas; Literatura y religiones afroamericanas.

El presente volumen recoge las conferencias y ponencias presentadas durante las jornadas del Seminario.

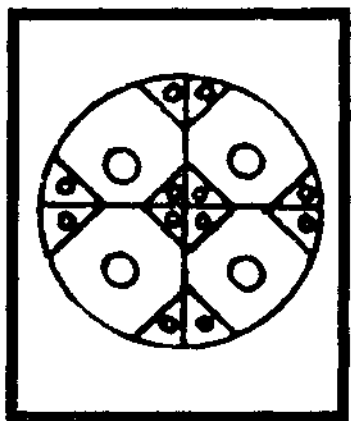
Además de los textos aquí publicados, durante esa etapa se contó con intervenciones del artista puertorriqueño Dennis Mario Rivera y del afronorteamericano Ben Jones, quienes brindaron charlas ilustradas acerca de los vínculos entre sus respectivas obras

pictóricas personales y las religiones afroamericanas. Los días del Seminario fueron también ocasión propicia para la inauguración de una Exposición de los jóvenes pintores cubanos Carlos Estévez y Santiago Rodríguez Olazábal.

Finalmente, queremos agradecer la disposición de la Diócesis de Quibdó y la Conferencia Episcopal de Colombia, y muy en especial al Pbro. Jesús Alfonso Flórez López (Director de la Sección Pastoral de Etnias) por haber facilitado que estos materiales vean la luz.

E.J.R.

Fondo Editorial
Casa de las Américas



LA SANTERÍA QUE YO CONOZCO...

Lázara Menéndez

OCHÚN SOBRE LA MEDIA LUNA

Ni en el pasado ni en el presente la Santería o Regla de Ocha-Ifá ha contado con una estructura institucional suprafamiliar que haya tendido a integrar a todos los que se identifican como santeros, iyalochas, babalochas y babalaos. Por consiguiente, los estudios que la han adoptado como objeto de investigación, indagación o mero reconocimiento son el resultado de acercamientos a determinadas familias rituales o «santorales» —como las denominan actualmente algunos religiosos— y a personas iniciadas, consideradas representativas en el seno de la familia, de la localidad o en el ámbito de la función específica que desempeñe en la práctica santera.

Ante lo abundante y enjundiosa que resulta la literatura referida al tema Santería o Regla de Ocha-Ifá y a las características de su funcionamiento, hemos seleccionado para nuestra reflexión el análisis de aquellos factores que favorecen y/o introducen cambios en el discurso, relativamente normativo, de la práctica. La valoración de la relación norma-innovación en el espacio santero no puede desconocer los vínculos con el contexto de referencia en el que actúa el sujeto involucrado en el universo «santoral».

No es objetivo de este trabajo hacer un recuento cronológico de lo acontecido entre 1959 y 1990, sino sólo reflexionar acerca del impacto que sobre el objeto y el sujeto santero tuvieron la política ateísta y la recuperación de las tradiciones culturales y su consecuente revitalización.

OBATALÁ EN LOS CUATRO CAMINOS PRINCIPALES

La cultura cubana en sus diferentes discursos ha acogido de manera desigual la presencia de uno de los resultados más típicos del proceso de transculturación. Me refiero a la Santería o Regla de Ocha. A la luz de una reconstrucción teórica de la práctica santera, anclada en el desplazamiento de objetos a prácticas y de éstas a procesos, es factible reconocer en cualquier sujeto —y el santero no es una excepción— un abanico de prácti-

cas. Por consiguiente hemos de enfocar la valoración del universo santero como un proceso de construcción por su condición cambiante.

Desde la perspectiva indicada, es posible reconocer tres formas de apropiación de la práctica santera:

—una empírica basada en los principios de una práctica que se asume esencialmente religiosa. Ella cubre una variada gama de respuestas, pues aquí se inscriben creyentes —santeros o no, que afirman o niegan el credo—; no creyentes —personas que pueden interactuar o no con la práctica y que la aceptan o rechazan en dependencia de múltiples factores—; y la más simpática, aquella que hemos denominado «la categoría del por si acaso» y que se autodefine como «no creo pero respeto».

—una tradición o herencia científica que ha asumido el universo santero como una manifestación de la religiosidad popular cubana y que recientemente —más por consenso que por explicitación teórico-conceptual— acepta dicho ejercicio como una religión. La descripción y la clasificación de los componentes religiosos del universo santero han absorbido la atención de la mayor parte de los estudios en detrimento del análisis y valoración del mismo, aun desde la perspectiva socio-religiosa.

—La tercera es aquella que se apropia de ciertos valores asumidos como artísticos y que han tendido a colocar algunas expresiones musicales, danczarias y visuales en el ámbito del folklore o en el de la cultura popular tradicional. De esta forma aísla la expresión de su contenido.

Estas maneras de asumir la Santería no son excluyentes y de hecho en la historia oculta o no revelada de la misma, se descubren ejemplos de interacción entre las diversas variantes. La apropiación intelectual y afectiva de la Regla de Ocha-Ifá —por receptores entrenados o no— a lo largo de la historia de la cultura cubana, ha estado mediada por las barreras que han impuesto las diferentes formas que ha adoptado el rechazo y las diferentes manifestaciones en que se ha expresado la aceptación.

La primera semilla del rechazo se plantó en la etapa colonial, en virtud de la posición en que los africanos esclavizados fueron colocados en la Isla. Su condición de negro —diferente perceptualmente— y de esclavo —diferente económica y socialmente— condujeron a apreciaciones prejuiciadas de sus prácticas simbólicas. El valor y la significación de las culturas de procedencia eran ignorados en el nuevo contexto y lo más terrible es que será desconocido en el presente siglo por una buena parte de la población que aún puede reconocer entre sus antepasados a personas pertenecientes a las más disímiles culturas africanas que llegaron a Cuba durante la etapa colonial.

Los prejuicios sobre la población negra no desaparecerán a lo largo de la república y en el presente se observan signos de racismo en las relaciones interpersonales. Las prácticas simbólicas no corrieron mejor suerte. Las creencias, las normas éticas u orientaciones de la conducta que emanaban de las formas que adoptaban los restos y fragmentos de las culturas africanas fueron mal enjuiciadas y marginadas.

Las herramientas deculturativas, los prejuicios, las manipulaciones del poder y desde él no lograron siempre hacer tabla rasa con los valores culturales de las poblaciones. En Cuba, las barreras del rechazo se fueron fracturando con la acción del tiempo, la realidad y el individuo. Las relaciones interpersonales en el ámbito de la vida cotidiana —y preferentemente en la instancia del «barrio»— han sido minadas y transgredidas más allá de las fronteras impuestas por los prejuicios. Aunque de modo oculto, mucho de ello se debió en el pasado a la acción de los informales líderes de las barriadas y a las normas sociales refrendadas por los micro-colectivos.

El interés de sectores de la intelectualidad ha condicionado —históricamente— una mirada desprejuiciada sobre ciertos factores de la cultura popular y especialmente de la Santería; tal es el caso del conocimiento científico representado por figuras como Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Rómulo Lachatañeré, Teodoro Díaz Favelo, Argeliers León. No menos significativos del universo santero resultan las acciones generadas desde la esfera artística y literaria en sus empeños por apresar ambientes, atmósferas, personajes e instrumentos identificativos del universo santero.

En esta acción de dismantelar las barreras que pretenden intelectualmente aislar el ejercicio santero y su proyección cultural, ha sido significativo la política cultural trazada por el Gobierno Revolucionario. En su vertiente educacional, la Campaña de Alfabetización, la enseñanza laica y obligatoria en los niveles primario y medio, los cursos destinados a los trabajadores, fueron acciones que favorecieron la instrucción de la población; en sus aspectos artístico y literario, las tareas emprendidas tanto por los centros de investigación adscritos o vinculados con el Ministerio de Cultura como por entidades específicas destinadas a la creación, distribución y consumo del producto artístico, desde la creación del Teatro Nacional hasta la construcción del propio Ministerio de Cultura, han favorecido en líneas generales la existencia de una mirada desprejuiciada acerca de tan controvertido objeto.

La expansión actual de la Santería y su dualidad apropiativa planteada en los términos de cultura-religión, son también la consecuencia de la interacción de los factores aludidos. Así, la interpretación de la Regla de Ocha-Ifá como hecho cultural popularmente connotado, según la definición de Alberto Cirese, reclama una mirada diferente. La Santería no es estática, la tradición fija saberes pero no congela aconteceres.

ELEGGUÁ EN CAMINO RECTO

El conocimiento del Universo Ocha-Ifá como entidad, sus valores y contenidos específicos, desde la perspectiva cultural es deficitario. A lo largo de la historia, los estudios realizados en Cuba, como señalamos anteriormente, han privilegiado la enumeración de las divinidades, sus características y objetos distintivos, la estructura de las ceremonias, la focalización del antecedente etnocultural, entre otros aspectos. En no pocas ocasiones se le ha tratado de aplicar modelos eclesásticos derivados casi en su totalidad de las religiones institucionalizadas.

Los enfoques utilizados para la caracterización-evaluación de la práctica santera han favorecido la aplicación de modelos de equilibrio, la concepción de tradición se ha utilizado como mecanismo de congelación del acontecer cultural y la noción de folklore

como definidora de una posición-situación en el universo global de la cultura cubana legitimadora de ciertas fronteras. Con demasiada frecuencia se ha ignorado la luz que sobre el asunto aportaron las obras de Fernando Ortiz y Lydia Cabrera.

La Regla de Ocha-Ifá ha tendido a verse como un fenómeno del pasado, un hecho congelado y con ello se ha excluido uno de los aspectos más ricos, la tasa de innovación y actualización a la que ha estado sujeta. Con demasiada frecuencia nos tropezamos con estudios que —como el saber popular, colectivo y no tan anónimo como algunos quisieran— repiten informaciones o buscan datos que pueden ser asumidos como verdades absolutas. De este modo se silencian las voces de los santeros y se soslayan las funciones de la Santería como práctica cultural específica, viva, interactuante y en constante transformación, dentro del universo cultural cubano.

Hoy, cuando los cubanos hablamos de nuestra cultura, por lo general nos referimos a ella como el resultado de la transculturación afro-hispana, entendidos —o al menos así lo entiendo yo— como componentes básicos del proceso de conformación de la cultura cubana, pero no únicos ni excluyentes. Nos sentimos teóricamente identificados con este principio porque hemos aceptado, desde hace mucho tiempo, que somos el resultado de un proceso históricamente concretado en determinadas relaciones económicas, sociales, políticas, éticas, artísticas, estéticas, que compartimos hábitos, costumbres, gustos que nos identifican y con los que nos identificamos aunque no los compartimos de manera homogénea o premeditada.

Sin embargo, en la cotidianidad no todos asumimos de la misma manera aquellas expresiones de la cultura en la que resultan evidentes los antecedentes africanos y el proceso de cambio cultural operado sobre él, especialmente, si son los religiosos. Aun cuando éstas son aceptadas técnicamente como cubanas, se produce un raro extrañamiento con respecto a este segmento de la realidad cultural y resulta que, las criollas formas religiosas santeras, paleras, voduístas, espiritistas —no en la versión de Allan Kardec sino en la «cruzada»— devienen en una especie de «otra cosa», ajena, extraña, incomprensible.

Los prejuicios definieron a la Santería como «cosa de negros», brujería, fetichismo, prácticas orgiásticas, oscurantismo; a los santeros como brujos, «gente de mal vivir», lumpen, enfermos mentales; también sus objetos rituales han sido tratados como fetiches y «cacharros». Virulencia racial y temores fueron algunos de los vectores que condicionaron esos prejuicios, y así la identidad de la Santería —desde la época colonial— quedó ligada a los conceptos de «lo bajo», «lo sucio», «lo indecente», «lo inculto» en sentido opuesto a otros credos que, desde la misma época, la cultura oficial legitimó como todo lo contrario: elevado, limpio, decente, culto.

La Santería, al igual que otras modalidades religiosas de antecedente africano, fue ubicada en la periferia de la subalternidad, negándosele la condición de cultura. El universo cultural reconocido como lucumí en Cuba, albergó estereotipos culturales procedentes de las culturas africanas matrices y pertenecientes a las instancias oficiales y hegemónicas de los lugares de origen; sirvan de ejemplo, la condición de Alafin de Changó, el valor social de las funciones del babalao y el culto al buen carácter.

El desplazamiento de los estereotipos hacia nuevas posiciones no se debió en lo esencial a una degradación del valor funcional del mismo, sino a una imposición de un nuevo lugar, determinado por las nuevas relaciones de dominación. La reelaboración y contaminación de los estereotipos así como su refuncionalización, resemantización y movilidad, en términos de desplazamiento, se produjo en el ámbito de la marginalidad sociocultural definida por cada etapa histórica. Así, códigos de esencial filiación urbana de expresivos refinamientos y complejidad conceptual quedaron subsumidos en el universo de la marginalidad sin ser ellos, por origen y condición, expresión de tal. Vivir en el margen no quiere decir ser del margen si éste se define como prácticas delincuenciales, violencia, drogadicción, entre otros.

El sentido aristocratizante que se reconoce aún en la práctica santera actual tiene su más recóndito origen en aquellos estereotipos que consolidaban posiciones hegemónicas en el espacio de la sociedad tradicional denominada como yoruba. El amor por el boato, el adorno complejo, la exuberancia de forma y color son también características de las cortes africanas, llámese Oyo, Ifé o Benin. Nos hemos acostumbrado con cierta facilidad, a enjuiciar los resultados de la acción de la población negra –y sus múltiples matices– como respuestas enajenadas a la crueldad y hostilidad del medio, otorgando sólo espacio para la copia; es hora de mover los márgenes y retomar la herencia legada por Ortiz y Lydia Cabrera en la caracterización de nuestra «afro-pagana Santería».

CHANGÓ EN LA PUNTA DE SU ESPADA

A partir del triunfo de la Revolución se crea una significativa situación que, desafortunadamente, se mantuvo hasta 1991, año en el que como parte del «proceso de rectificación» se introdujeron modificaciones en el discurso político y constitucional del país. En el curso de esos treinta y dos años el Estado sostuvo dos políticas, aparentemente coherentes pero esencialmente contradictorias.

Al asumirse el Estado como el heredero de las mejores tradiciones artísticas, literarias y científicas de las etapas precedentes, implementó mecanismos tendentes a la recuperación y preservación de la artísticidad de las manifestaciones de la cultura popular tradicional, y en especial las de antecedente africano, por resultar las menos conocidas y peor valoradas. De la misma forma alentó el desarrollo de investigaciones en torno a tan complejo fenómeno. Por otra parte, al asumir como postulado político-filosófico el ateísmo, implementó un conjunto de principios socio-normativos que negaban, de hecho, la posibilidad del funcionamiento abierto de los focos culturales tradicionales que se regían esencialmente por el componente ritual y que eran las sedes del ejercicio santero; aunque no fue el objetivo, la adopción de esa medida fue una especie de detonante que favoreció la activación de los prejuicios históricos.

Todas las formas de religiosidad, supuestamente derivadas de la ignorancia, la miseria, las crisis de todo tipo por las que había atravesado el país hasta el momento del triunfo de la Revolución, debían desaparecer progresivamente en la medida en que se cumpliera el programa revolucionario; por tanto debía desarrollarse una labor ideológica sobre esos núcleos de población para ir alejándolos del «opio de los pueblos».

No puedo asegurar que la famosa frase de «o no llegamos o nos pasamos» sea un signo de nuestra cultura, pero en este caso podemos comprobar que, por una parte, los involucrados en la ejecución de aquella política no llegaron a la médula del problema, porque además de una especial relación con lo sagrado, la Santería proporciona canales muy diversificados para relacionarse armónicamente con un medio hostil; y por otra parte, se pasaron, al hacer que los religiosos se sintieran reprimidos, perseguidos y atacados en su intimidad, aunque esto no excluyó, desde luego, que se sintieran beneficiarios de la Revolución, pues muchos de ellos obtuvieron ciertos bienes en el orden material.

Tanto una como otra posición chocaban en el acontecer cultural nacional. En un sentido era impostergable el rescate de las tradiciones culturales, es decir todo aquello que tuviera que ver con el pasado; y por otro, convenía un individuo muy racional, capaz de incorporar otra espiritualidad, relativamente nueva, muy alejada de la que el hombre religioso había desarrollado y que consideraba como herencia de sus antepasados.

La asunción global del universo santero se vio limitada por la manera en que la Santería y sus participantes fueron integrados-desintegrados al proyecto cultural sostenido por el Estado a partir de 1961. Con la creación del Conjunto Folklórico y el Instituto de Etnología y Folklore en dicho año, de hecho la música, la danza, la mitología y la artesanía rituales de filiación santera, entre otros aspectos, fueron paulatinamente tratadas como manifestaciones desacralizadas, asumidos como objetos de ciencia de acuerdo con los fines y proyecciones de cada una de las instituciones.

Al ser asumido el ateísmo como norma político-filosófica, paradójicamente, los mismos objetos eran deslegitimados como parte de la vida y la razón de ser del pueblo que practicaba o participaba en la órbita de esta forma religiosa. El reconocimiento del valor simbólico de ese conjunto de elementos en la vida cotidiana del sujeto, las relaciones existentes entre ellos, los valores de que eran representativos, quedaron desarticulados de los discursos que debían privilegiarlos.

El proyecto sociocultural sostenido por el Estado, hasta el llamamiento al Cuarto Congreso del Partido, excluía explícitamente a la población religiosa en general de las filas de las organizaciones políticas; el religioso, en los hechos, fue marginado del proyecto en su casi totalidad. Las posibilidades de ascenso social se vieron limitadas por su vinculación a cualquier credo religioso. En el caso específico de la Santería y los santeros, a los prejuicios históricamente sostenidos por la cultura dominante en los sectores populares se añadieron los nuevos. Todos se hacían sentir en las relaciones cotidianas.

El proyecto —en términos teóricos— no pretendía anular la capacidad creativa ni la actitud reflexiva de la población; vale la pena recordar que en los primeros años de la Revolución muchos religiosos espontáneamente abandonaron sus creencias y los objetos rituales, de este modo hacían uso de su derecho a la desidentificación de sus patrones culturales con la pretensión de adquirir otros considerados más adecuados.

El proyecto tampoco pretendía suprimir deseos, aspiraciones y sueños que se consideraban básicos en la población obrera, pero sí necesitaba un sujeto dotado de una sensibilidad diferente —nada dado a la navegación en dos mundos: el de los eguns y orichas y el de los hombres—, muy racionalizado y pragmático, con pocas posibilidades de ver «elefantes en las nubes». El paradigma de orden que se proponía situaba al sujeto ante la necesidad de alcanzar su perfección en el universo de la ciencia, entendida esta como la única forma de conocimiento capaz de penetrar la realidad objetivamente.

La Revolución al organizar la nueva estructura sociocultural y en especial la vida cotidiana no tomó en consideración a la familia ritual y esta quedó excluida de las formas de socialización legitimadas; con ello se le negaba a la familia ritual el espacio de reconocimiento sociocultural y se debilitaban en el entorno social los valores emanados de la práctica. Se descalificaba al sujeto por su condición religiosa. Si el individuo santero quería integrarse al proyecto social, primero debía desintegrarse de su familia ritual, de su modo de hacer y ver el mundo, debía sacrificar su religiosidad y su individualidad.

Rápidamente sobrevino una solución para el acontecer religioso que favoreció la acción ritual: se recurrió a la táctica de la simulación como parte de una estrategia de resistencia. Al oscilar el fenómeno de nuevo entre los polos de aceptación y rechazo, el individuo optó por acatar y no cumplir, se reproducía el signo de la desobediencia que tenía sus antecedentes en la etapa colonial. La práctica volvía a replegarse, el hombre santero estaba compulsado a participar en dos mundos sociales: el oficial, marcado por el ateísmo y el mito de la razón científica, y el suyo propio regido por sus eguns y orichas. La cultura dominante sentó pautas para que los prejuicios reforzaran la política de hostilidad y antirreligiosidad desplegada.

Se había impuesto el paradigma de la objetividad científica, el del sujeto como ente colectivizado y la historia como entidad universalista. Se derivaba de él un signo de orden aplicable tanto a la nueva organización social como a las llamadas formas tradicionales de pensamiento religioso. La subjetividad, el individuo y la historia fueron tan atemperados que casi se hicieron invisibles. Se enfatizó la reafirmación de la subjetividad entendida como lo medible y demostrable a través de la razón científica, se produjo la sobrestimación del colectivo concebido como unidad monolítica y homogénea y se asumió la historia como discurso causal. La intersubjetividad, la individualidad y la historicidad prácticamente quedaban fuera del discurso oficial.

Las creencias santeras se siguieron considerando supersticiones, las ceremonias formas fetichistas de adoración, los conocimientos acerca de las plantas y su posible uso curativo como oscurantismo, sus objetos rituales fueron tildados de inservibles. Durante años se pensó que la publicación de documentos escritos por los religiosos y la elaboración de objetos destinados al uso ritual eran formas de hacer proselitismo.

No es noticia que los estudios acerca de lo que se reconoce como cultura popular tradicional, nacional o internacionalmente, han estado influidos —en mayor o menor medida— por herencias conservadoras que han tendido en no pocas ocasiones a enjuiciar la producción simbólica como un resto fósil. Al no favorecerse en Cuba la concepción religiosa del mundo, la proyección social del universo santero se enquistó y apa-

rentemente congeló su universo imaginal. En realidad la hostilidad favoreció el fortalecimiento del ejercicio santero y la decantación de no pocas de sus acciones y extendió su radio de operaciones, pues es sabido que hasta 1959 la práctica de la Santería era una cuestión nacional; a partir de esa fecha y en un proceso paulatino de consolidación de la Regla de Ocha-Ifá cuenta con comunidades significativas en Miami, New Jersey, Puerto Rico, Venezuela y con personas iniciadas en casi todos los países del mundo.

La manera de concebir el mundo, por parte del hombre santero, está articulada alrededor de una noción de lo sagrado que compromete una instancia no creada por la acción humana —eguns, orichas, iré, osogbo, eri— y otras, corresponsabilidad constructiva de los humanos —el respeto a los mayores, a la casa, a la familia, a las normas rituales y sociales—, esta última está condicionada por la manera de vivir en el mundo, que no es idéntica ni homogénea para todos los santeros

La concepción de lo sagrado tiende a activar una relación flexible del hombre con el universo, la naturaleza, la sociedad y con otros hombres; acomodable a las circunstancias específicas del sujeto, poco hostil a otros credos, religiosos o no, nada autoritaria, proclive a la desobediencia por convencimiento del otro y también por ocultamiento de las acciones

Su visión de las relaciones interpersonales, los principios de autoridad, poder y coparticipación no-jerarquizada no han concordado unilateralmente con los modos históricos de concebir el mundo por parte de los sectores dominantes

Hablar de la Santería como una práctica cultural supone reconocer un modo de vivir y actuar en el mundo, una manera de identificarse y reconocerse en la realidad social que le ha tocado vivir al sujeto, un modo de preservarse de la hostilidad del medio sociocultural con el que interactúa el individuo y una manera de conducirse para obtener determinados fines. En ella se reconocen patrones de identificación que se apoyan en estilos de conservación, preservación, transmisión y transformación de la información heredada y adquirida por el sujeto.

No conocemos ninguna definición de cultura elaborada por los practicantes de la Santería; sin embargo, en la observación de campo y en las entrevistas realizadas se pone de manifiesto que la Regla de Ocha-Ifá opera con una serie de regularidades que cualifican conjuntos de modos de vida creados, aprendidos y transmitidos de generación en generación. El siguiente texto sagrado segregado de un rezo o invocación destinado al dios Obatalá es un buen ejemplo: «Ko itá ayé biché ore modu moduare olobó» (enseñar lo que viene de antiguo del mundo de las cosas o modos lucumí prepara la inteligencia y hace al hombre inteligente una persona venerable).

Si aceptamos como noción de cultura aquella que valida tanto la formación del ser humano, su mejoramiento y perfección, como los productos de esa formación, es decir, el universo de las actividades, productos intelectuales y manuales del hombre en su quehacer social independientemente de sus formas, contenidos, orientación, grados de complejidad o distancia de las concepciones y comportamientos respecto a otras, la Santería, obviamente es una de esas prácticas.

Para los santeros es significativo el carácter activo de la sabiduría humana y esta se alcanza, entre otras formas, a través del trabajo que forma parte de este ideal. La sabiduría no está reservada a unos cuantos y así lo afirma la sentencia repetida insistentemente por iyalochas, babalochas, babalaos: «obbedi caca, obbedi lelé», o sea «el conocimiento está repartido entre todas las cabezas».

El acceso a los textos escritos favoreció la ampliación de la información disponible, la difusión de ellos incentivó la renovación de la vida social o individual y diluyó la importancia de los doctos en el seno de la práctica ritual. El *status* comunicativo o sistema de interrelación entre los sujetos ligados a los textos, resulta sumamente complejo.

La experiencia cotidiana —que no se limita a la relación con lo sobrenatural— es la que valida el conocimiento y la eficiencia; al no vivir de espaldas a su realidad sociocultural, no haber devenido en dogmas las normas religiosas que constituyen el soporte de su conocimiento, se reconocen brechas para la introducción de un sabor extrarreligioso que tiende a una actualización constante del legado tradicional.

Al comparar una de las versiones del mito del origen del mundo, específicamente el relato de Ochanlá con el titulado «Origen de los Santos africanos» aparecido primero en el Manual de Nicolás Angarica, en 1959, y años más tarde en el de Pedro Arango, se ponen de manifiesto las sensibles modificaciones introducidas.

Esas reformulaciones no son del todo premeditadas, ni deben interpretarse como una violación de la norma, sino como una evolución lógica del saber en una sociedad en la que el papel de la tradición no puede asumirse en abstracto, y de esta forma sustantiva el rol que ella desempeña en las sociedades tradicionales como tamiz que filtra, ordena y fija el conocimiento; en nuestro contexto las instancias del saber —escuelas, academias, universidades— son canales de obtención y reproducción de conocimientos que han estado legitimados históricamente en virtud de la naturaleza diversificada de la sociedad. El acceso a ellas ha formado parte de las expectativas populares; este presupuesto se vio favorecido por las medidas educacionales que se introdujeron en el país después del triunfo de la Revolución.

En una cultura oral, o predominantemente oral, la memoria colectiva acredita los actos y circunstancias que cualifican la vida del conglomerado humano pero, en nuestro contexto, la cultura gráfica europea suplantó la importancia de la tradición oral en la instancia hegemónica. La Santería como expresión de una sociedad culturalmente mestiza logra, a pesar de la marginalidad a la que ha estado sometida, un alto nivel de comunicación con los «otros» por el dominio que sus practicantes alcanzan del español, lengua materna y oficial para todo el que nace en la Isla.

La adquisición de conocimientos depende de la gestión individual. Las vías cognoscitivas esenciales son la observación directa, la activa participación en el seno del grupo, el estrecho diálogo con el padrino y también la consulta y estudio de documentos escritos. Estos últimos no se ciñen a los elaborados por los religiosos como los de Nicolás Angarica y Pedro Arango sino que también incluye literatura especializada como los textos de Fernando Ortiz, Lydia Cabrera y Rómulo Lachatañéré, entre otros.

Los santeros se han nutrido de recursos pertenecientes a otros credos; no sólo se reconoce el componente católico, sino también rasgos pertenecientes al espiritismo y la Regla de Palo Monte, lo que viene a mostrar que la Santería no es hostil a otras creencias institucionalizadas o no, hasta el punto que una misma persona puede ser miembro de una potencia abakuá, ser palero y santero. La iniciación en cada una de ellas debe seguir el orden en que se han presentado, esto evidencia, por una parte, cierta tendencia hacia el ecumenismo, y por otra, la articulación paulatina de una verticalidad entre los credos populares.

Es posible reconocer la presencia de múltiples elementos culturales pertenecientes a las más diversas culturas. En el universo de los objetos que cualifican el entorno ritual, se encuentran hachas bipendes, representaciones similares al caduceo de la medicina, soperas, pilones y otros, todos portadores de significados históricos: en la mayoría de los casos, desconocidos por los practicantes, puesto que se han refuncionalizado y resemantizado en el nuevo contexto del que forman parte.

ORÚMILA EN EL CAMINO MAYOR DE IFÁ

Hasta aquí hemos esbozado lo que a nuestro juicio constituye la matiz sociocultural básica del *corpus* santero y cómo la trascendente irradiación del conjunto de sus valores fuera del ámbito ritual se ve favorecida por la naturaleza difusa de su estructura. Ello facilita la interacción de los contenidos rituales con las diversas circunstancias que enfrenta el sujeto en la vida cotidiana; la ritualidad en la actividad diaria reafirma la cotidianidad como una de las fuentes nutricias del saber santero. La realidad extramitológica penetra el universo santero en la medida en que la movilidad y el enriquecimiento cultural del sujeto se incrementa.

Lo sagrado es para el hombre santero la fuerza que, primero, le posibilita trascender permanentemente su realidad y, segundo, incorporar de manera activa el saber extrarreligioso a su modo de entender el mundo.

Desde esta perspectiva, la tradición no se presenta como información congelada, sino como estructura en movimiento que cumple «una función social y cultural que es, a nuestro juicio, una de las principales: la función de vencer la entropía informacional». Esa función informacional, devenida necesidad, es un factor que posibilitó la continuidad del carácter sincrético de las culturas africanas matrices y la imbricación e interacción heterogénea y desigual de signos pertenecientes a tipologías culturales diferentes en tiempo y espacio y conseguir una homogeneidad que se hace patente en el ordenamiento de los elementos que componen el universo santero.

BIBLIOGRAFÍA

ABIMBOLA, Wande

1975. *Yoruba Oral Tradition*, Dept. of African Languages and Literature, University of Ife.

BACHELARD, Gastón

1965. *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.

BERSTEIN, Boris

«Algunas consideraciones en relación con el problema «arte-etnos»», *Criterios*, 5-12, I
1983 - XII 1984, p. 256.

CABRERA, Lydia

1954. *El Monte*, La Habana, Ed. C.R.

CIRESE, Alberto M.

1992. *Cultura egemonica o cultura subalterne*, Palermo, Ed. Palumbo.

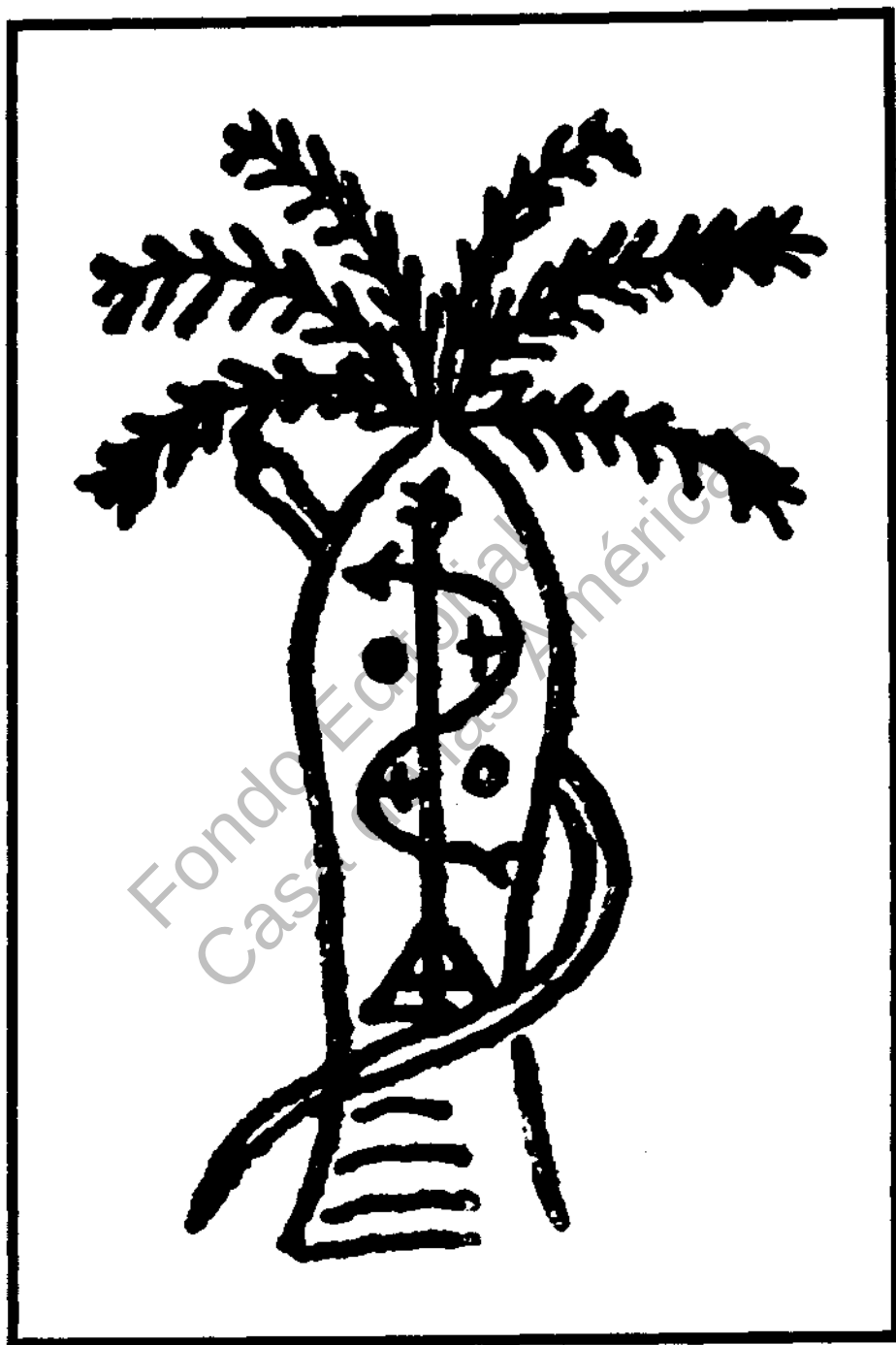
LACHATAÑERÉ, Rómulo

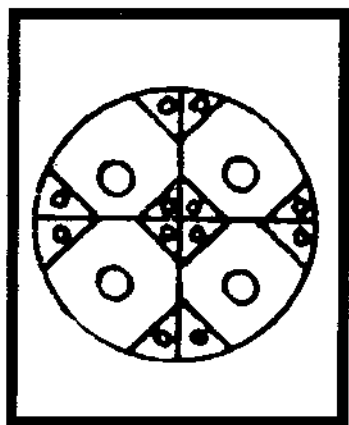
1992. *El sistema religioso de los afrocubanos*, La Habana, Ed. Ciencias Sociales.

ORTIZ, Fernando

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

Fondo Editorial
Casa de las Américas





LAS DISTINTAS MANIFESTACIONES DE PALO MONTE EN CUBA*

Natalia Bolívar

Soy **NDUMBU A NZINGA**, planta trepadora que se enreda en espiral. Mis ramas se enredan alrededor del país para unificarlo.

Yo soy **NANGA**, el cojo, pero voy muy lejos. Las piedras de mi estufa son cabezas de hombres; mi cuchara de comer es la costilla de un gran pez. Por eso el país es extenso.

Soy **NGIMBI**, aquel que hace crecer abundantemente todo lo que nutre y alimenta. Las madiadía o falsas cañas de azúcar que se cortan por la mañana, al mediodía nuevamente se acercan al sol. Por eso el país vivirá siempre.

Se oye el dulce monólogo del kinfuiti, tocado por congos de origen musundi¹ susurrando sus cantos ancestrales en honor a su deidad y los campos de cañas se mecen al unísono como si todos se rindieran al encanto de este personaje místico y legendario, de milagros sin límites, conservado y adorado en barracones hasta el cese de la esclavitud, trasladado después a su nueva morada en el pequeño poblado de Quiebra Hacha², donde confluyeron etnias diferentes mezcladas y sazonadas con culturas de la amplia costa africana: los carabalíes³, lucumíes⁴, arará⁵, mandingas⁶, ganga⁷, macua⁸, angolanos y congos.

* Esta presentación se realizó a tres voces: Natalia Bolívar, Miguel Benavidez y Coralía Hernández. Cantada por Lázaro Ross, acompañado por el grupo «Los Nany».

¹ Hoy llamado Bakongo, perteneciente a la República de Angola.

² Provincia de Pinar del Río, Cuba.

³ Naturales de Calabar, sureste de Nigeria.

⁴ Conocidos también por yorubas, Nigeria.

⁵ Actual República Popular de Benín.

⁶ Costa del Senegal hasta Liberia.

⁷ Oeste del país de los mandingas.

⁸ Parte oriental de África que confina con Mozambique.

Según datos recogidos por Antonio Couzo en Quiebra Hacha: Tamacuende Yaya, el San Antonio africano que adquirió su nombre por influencia de los misioneros católicos portugueses en Angola y el Congo, que viajó las intrincadas selvas de aguas profundas haciendo su morada en la zona más occidental de Cuba, es una imagen de madera negra con toscas y raras facciones, cuya historia y origen es apenas conocido, ni siquiera por los más viejos e íntimos adoradores de esta imagen. Envuelto sigue en las tinieblas del misterio y la leyenda de hombres y mujeres blancos y negros que sólo repiten lo que oyeron a sus abuelos.

En conversaciones con Florentina Larrinaga (89) dijo: Es un santo que vino del central Tinaja⁹, de negros congos. Su casa templo Nso Nganga¹⁰ era de madera y tejas y la desbarataron para hacerla nueva en los años 56-57. Todos venían el 13 de junio desde los centrales San Felipe, Begoña, Menocal¹¹ y de todos los lugares, blancos y negros, a la procesión en su honor. Es una nganga poderosa.

Y su hermano Francisco, cuenta que: «Una vez un hombre que estaba orando le tiró un varazo al santo y le partió un brazo; al poco tiempo el hombre murió. Tiene una misión grande por su procedencia conga; su nganga, si no me ocupo de ella, viene en sueños y me dice veinte cosas. Mi adoración máxima y mi guía espiritual es Ta Macuende Yaya.»

NO DIGAS TODO LO QUE SABES, PORQUE EL QUE DICE TODO LO QUE SABE MUCHAS VECES DICE LO QUE NO SABE.

NO HAGAS TODO LO QUE PUEDES, PORQUE EL QUE HACE TODO LO QUE PUEDE, A VECES HACE LO QUE NO DEBE.

NO BUSQUES TODO LO QUE VES, PORQUE EL QUE BUSCA TODO LO QUE VE, MUCHAS VECES BUSCA LO QUE NO ES.

NO CREAS TODO LO QUE OYES, PORQUE EL QUE CREE TODO LO QUE OYE, MUCHAS VECES CREE LO QUE NO OYE.

Ta Makuende Yaya	ELEGGUÁ	San Antonio
Mama Kengue	OBATALÁ	Virgen de las Mercedes
Xian Malongo	NKISI CONGO	Su majestad el Rey Baltasar
Mama Choya,	OCHÚN	Virgen de la Caridad del Cobre
Baluande		
Madre de Agua	YEMAYÁ	Virgen de Regla
Nsasi siete rayos	CHANGÓ	Santa Bárbara
Centella Ndoki	OYÁ	La Candelaria

⁹ Actualmente demolido en la zona de Pinar del Río, Cuba.

¹⁰ Cuarto de ritos secretos.

¹¹ Estos tres ingenios fueron demolidos, zona de Pinar del Río, Cuba.

Sarabanda

OGGÚN

San Pedro

Tata Nfumbe

BABALÚ AYÉ

San Lázaro

¿QUÉ SON LAS REGLAS DE PALO MONTE O DEL CONGO?

Son las que proceden de las vastas zonas de la franja central de África que, con su gran variedad de etnias enriquecieron nuestra cultura nacional. Sus creencias y fundamentos están divididos en cuatro vertientes a las que se conoce como Mayombe, Briyumba, Chamalongo o Malongo y Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje.

Todas estas reglas poseen su fundamento o nganga (receptáculo) que contienen elementos de la naturaleza, al Nfumbe o muerto que será guía de todos los ritos sacramágicos.

Sus propósitos siguen una misma línea: la defensa y protección de su dueño, de sus ahijados y sus allegados, aunque sus respectivas prendas tengan distintos caminos.

Hay un viejo dicho entre los paleros: nganga buena, nunca tercia. Es decir, que el buen trato que uno dé a su nganga será reciprocado por ésta hasta la hora de su muerte.

LA MAYOMBERÍA

El vocablo congo *Mayombe* significa: Magistrado, Jefe Superior, Gobernador y también denominación o título honorífico. Es la práctica que se conserva más pura. Está cimentada en la interrelación con los espíritus de los ancestros y de los muertos, con las vibraciones de todo cuanto existe en la naturaleza. El amor que los mayomberos profesan por la naturaleza y el respeto a que son acreedores por sus profundos conocimientos sobre sus secretos y misterios, es una de las virtudes de estos creyentes, a quienes prejuiciados e ignorantes han llamado peyorativamente «brujos» en diferentes momentos de la historia.

A la prenda¹² se le habla en lengua y se le canta en susurros, tanto para venerarla como para despertarla y exigirle algún trabajo que el Tata o la Yayi indiquen; es la íntima comunión entre el espíritu encerrado en la nganga y la mente de su dueño.

Sus ngangas, que contienen todo lo que en la Tierra tiene vida, pues para el africano y sus descendientes criollos todo vibra —hasta la materia que otras culturas consideran muerta—, son de tamaño pequeño, como las de los antiguos clanes del reino del Manicongo.

El mayombero no adora simultáneamente a varios poderes, como ocurre con algunos de los seguidores de las otras vertientes de las Reglas de Palo.

¹² Fundamento o receptáculo que contiene toda la cosmogonía de la Regla de Palo.

Su principal fundamento es Nsasi Siete Rayos, nombre genérico que se da a toda prenda Mayombero, y que significa: Lugar de Enterramiento de los Jefes; y también: Antilope o Venado. Estas prendas siempre van escoltadas por un Nkuyo o lucero, con el cual se abre el cuarto donde se «juega» palo, y al que se puede describir como una prenda en miniatura; y por una npaka montada en un tarro de chivo o de toro, que es uno de los instrumentos auxiliares de la adivinación.

Los mayomberos, considerados recatados y celosos de los misterios y secretos de sus prácticas, estudian con gran detenimiento sus posibles ahijados, quienes tardan años en adentrarse en el mundo mágico de esta vertiente de las Reglas de Palo. Sobre los mayomberos suele decirse que sólo trabajan con las llamadas prendas judías, esto es, las que se usan para el mal. Sin embargo, de acuerdo con nuestras investigaciones, podemos afirmar que estas ngangas pueden ser utilizadas tanto para el bien como para el mal. Todo depende de las intenciones de su dueño.

Y dice un refrán mayombero: «Cuando el tigre está viejo, come babosa.»

Cuenta una leyenda, transmitida de padres a hijos, que en las selvas de Mayombe había un palero muy prestigioso llamado Marokuto, que vivía con su hijo, de nombre Nkanga Langa. Este, abochornado porque su padre no le daba sus conocimientos acudió a los mayores de tribus cercanas. Marokuto, que era un hombre temerario, había destruido muchas casas de palo, pues quería que la suya fuera la más importante y respetada. Una noche en que las estrellas huían de su propia luz, estaban plantadas las casas de Sarabanda, Siete Rayos y Medianoche. Entre los presentes se encontraba Marokuto.

Su hijo, asiduo a estas casas, tocó a la puerta del Nzo Nganga diciendo su nombre en palo: «Kuenda Nso»¹³ le dicen los presentes, y al ver a su padre Marokuto lo saludó con gran respeto. Pero éste, lleno de rabia cogió su Nbele (Machete), y en el forcejeo, su hijo logró quitárselo y sin querer le cortó la pierna. Marokuto, desangrándose y moribundo le dijo a su hijo: «Mi nganga son tu nganga, pero cuando me nfuiri¹⁴, que mi kriyumba¹⁵ sea respetada.»

LA BRIYUMBA

La Briyumba ha recibido mucha influencia de la Regla de Ocha o santería y de algunas manifestaciones acriolladas del espiritismo.

La Briyumba surgió como rama independiente de las Reglas de Palo a finales del siglo pasado. Su núcleo original puede situarse geográficamente en la provincia de Matanzas, donde la religiosidad popular tiene profundas raíces, y donde coexisten la Ocha, el Palo Monte, las Sociedades Secretas Abakuá y los cultos y deidades de los descendientes de ararás, gangas, iyésá y muchas otras etnias africanas.

¹³ Significa: Entra.

¹⁴ Significa: Me muera.

¹⁵ Significa: Cabeza.

En el siglo XIX quienes se dedicaban a practicar algún culto lo hacían de acuerdo con sus formas más ortodoxas, aquellas que vivían en sus recuerdos y eran transmitidas por la tradición oral. Pero al paso de los años, aislados de sus orígenes, esos cultos fueron adquiriendo estilos propios y uniéndose a los de otros grupos con los que más se relacionaban en la vida cotidiana, aunque no fueran los de su misma etnia.

Las iniciaciones en las distintas casas tanto de Briyumba como de Mayombe difieren en las formas de hacer las marcas y en el instrumento que se emplea para ello. Los viejos Tatas las realizaban a la usanza de sus mayores, con espuelas de gallos o mejor aún, de gavilán. Pero esto ha caído en desuso y sólo continúan haciéndolo las casas de tradiciones ortodoxas o las ubicadas en las zonas rurales del país.

Los cortes o trazos son profundos, para que la sangre corra sobre la prenda, y ésta pueda identificar a sus hijos. Mientras se practican las incisiones, se canta el siguiente mambo: «Menga¹⁶ va a correr, como corre la guarironga...»¹⁷ La sangre que queda en el instrumento se enjuaga con un poco de aguardiente sobre la prenda.

Las prendas de Briyumba son generalmente de tamaño grande, están montadas con todos los palos duros, polvos de animales de pelos, de pájaros y de reptiles; tierra de diferentes lugares del cementerio, de la cárcel, del bibijagüero, del contorno de las palmas, etc; agua de distintas procedencias. Llevan nombres de paleros famosos, pues como en Mayombe nacen de un gajo de sus padrinos que atesoran las que han sido dadas por los mayores descendientes de esclavos o heredadas por ellos mismos. Otros nombres están asociados con las famosas y ancestrales prendas, y algunos de ellos son: Batalla Sacaraempeño, Fujillalla, Pajarito Pisabonito, Bramaguerra, Mama Bomba, Gajo Cielo, Acabamundo, Viento Malo, Malongo Vira Vira, Nbumba Paticongo, Manga Saya, Tiembla Tierra, Brazo Fuerte, Cobayende y muchas otras que harían la lista interminable.

Y dice un refrán briyumbero: «En tiempo de remolino lo que sube es la basura.»

Los ancianos descendientes de esclavos, traídos de las costas de Angola y del Congo, cuentan que fueron apresados y embarcados siete congos reales con sus séquitos. Estos hombres, humillados, encadenados, maltratados por esclavistas sin escrúpulos, pasaron toda clase de privaciones a las cuales no estaban acostumbrados. Hombres nobles, dulces, que dejaban atrás su familia, se sintieron profundamente desarraigados como seres humanos y, en la larga travesía, entre olas que jugaban con la embarcación produciendo mareos y alucinaciones, pidieron a su Sambia (Dios) el castigo para todos los que se dedicaran a este indigno y cruel comercio. Su rey, llamado Ndumbo, cayó al agua durante una tormenta y murió. Las mareas se contorsionaron, los rayos se proyectaron sobre la proa del barco, sembrando el pánico entre la tripulación. Los restantes congos reales, Nzinga, Mananga, Mboma Ndonggo, Nanga, Makunku y Bakuende, lograron llegar con vida y fueron vendidos a diversas dotaciones, funda-

¹⁶ Sangre.

¹⁷ Corriente de agua.

mentalmente ubicadas en la zona de Pinar del Río. Al morir, cada una de sus krijumbas se utilizaron para las más prestigiosas ngangas, que todavía se veneran y dan mucho que hacer en el mundo sacromágico de nuestra idiosincrasia nacional.

LAS REGLAS DE MALONGO O CHAMALONGO

El nombre original de esta vertiente de las reglas de palo era: XIAMALOANGO, acriollado como Chamalongo¹⁸; para sus adeptos Xiian significa espíritu de gran fortaleza y complejidad, pero espontáneo, directo y emprendedor, mientras que Longo o Loango es el nombre de la tierra africana de Loango donde se originó esta secta. Es asimismo el nombre que recibe una yerba de fuerte olor, capaz de matar a las aves de corral que se alimentan de ella. Y es también nkisi¹⁹ para santificar o purificar.

La forma de trabajar de esta rama de palo está fuertemente influida por la Regla de Ocha o santería, y ha tomado muchos préstamos del así llamado Espiritismo Cruzado. Sus trabajos son a base de flores, yerbas, despojos y ruegos.

Los devotos de Chamalongo tienen guerreros en calidad de guardieros, que adoptan distintas formas: de Aye²⁰, garabato y de muñecos confeccionados con palos duros, llamados Luceros. Sus nkisis tienen el mismo fin que los de las demás ramas: proteger y proporcionar prosperidad a sus dueños y a los ahijados de éstos.

El interés fundamental del chamalongo es dar servicio a los creyentes por módicos precios. Sus prendas han sido montadas a través del «brincamiento» de las de Mayombe, como un gajo o desprendimiento de ellas; pero su contenido refleja más la tendencia espiritual de su dueño invocando sus espíritus protectores, el primero de los cuales sería el de las tierras Loango.

Las prendas de Chamalongo, a diferencia de las prendas Mayomberas, llevan en su interior una Matari²¹ recogida en la loma, el río, el mar o el monte. Las piedras aportan a las prendas de Chamalongo las vibraciones de los poderes de cada uno de los lugares en que fueron encontradas. En algunos casos, contienen agua bendita, «para que no se las confunda con prendas judías».

Y dice un refrán de Chamalongo: «El bien se hace sin permiso, el mal sin derecho.»

LA REGLA KIMBISA DEL SANTO CRISTO DEL BUEN VIAJE

La Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje es un producto netamente cubano. Fue fundada a mediados del siglo XIX por Andrés Facundo de los Dolores Petit. Este hombre sorprendente y profundamente místico era, al mismo tiempo, Terciario de la Orden de San Francisco del pueblo de Guanabacoa, devoto de la Regla de Ocha, Isué

¹⁸ También significa conchas.

¹⁹ Espíritu de los muertos.

²⁰ Caracol.

²¹ Piedra.

de Bakoko Efor²² en la Sociedad Secreta Abakuá²³, y Padre Nkisi de la Regla que él mismo fundara. Aunque no hemos podido encontrar pruebas de que Petit fuera también hermano masón, en la liturgia y los ritos Kimbisa se aprecian rasgos de la masonería.

La Regla Kimbisa difiere del Mayombe y de la Briyumba en que su creador trató de incluir en ella, no sólo algunos de los ritos y conceptos de las otras manifestaciones religiosas afrocubanas, sino también del espiritismo y catolicismo.

Es posible, pues, afirmar que si hay en Cuba una práctica religiosa real y deliberadamente sincrética, ésta es la Regla Kimbisa. Petit, según sus seguidores, decía: «Todas las religiones son buenas, y cuántas más se profesen mejor.»

Su guía protector es San Luis Beltrán; su guardiero Zarabanda en caldero de hierro, Oggún-San Pedro; la madre de todos los descendientes de africanos y madre universal: Baluande, Madre de Agua, Mama Umba: Yemayá, La Virgen de Regla.

Aquí, como en la Regla Briyumba y Mayombe, se habla el Manawa (mezcla de palabras en español y otras lenguas africanas).

Los padres en la Regla Kimbisa se llaman Padres, Maestros; de igual forma se llama a las Madres que comulgan con estos ancestros y otros espíritus benéficos a través del trance mediúmnico, a la usanza del espiritismo y de los sistemas de adivinación que emplea la Kimbisa. Está presente el elevado empeño de hacer llegar a sus seguidores el mensaje de fraternidad universal de los primeros cristianos; de respeto por las tradiciones y de solidaridad con la familia ampliada de los Abakuá; la devoción por los antepasados, fuente de sabiduría, está presente en toda la liturgia creada por Petit, cuyos rezos y exhortaciones instan a sus seguidores a obrar y a vivir en la rectitud y la bondad.

Las deidades que reverencian los kimbiseros son las más populares del santoral católico y sus respectivas identificaciones con los orichas yorubas; en Kimbisa los santos comen lo mismo que en la Regla de Ocha, así resulta fácil enumerar algunos a modo de ilustración, a partir de los nombres que les dan los seguidores de esta secta:

Sambia, Sambia Nsulo, Sambia Ntoto	Dios	Olofi
Tiembra Tierra Mama Kengue	Virgen de las Mercedes	Obatalá
Centella Ndoki Mariwanga	Virgen de la Candelaria	Oyá

²² Dueño de la consagración de una de las principales potencias habaneras.

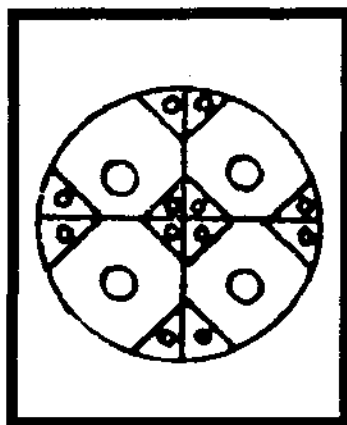
²³ Constituida por hombres descendientes de los esclavos traídos del Calabar, sureste de Nigeria.

Nsambia Munalembé	San Francisco	Orula
Sarabanda	San Pedro	Elegguá, Oggún, Ochosi
Nsasi Siete Rayos	Santa Bárbara	Changó
Tata Nfumbe	San Lázaro	Babalú Ayé
Baluande, Madre de Agua, Mama Umba	Virgen de Regla	Yemaya
Mama Choya, Chola Wengue	Virgen de la Caridad del Cobre	Ochún

Y dice un refrán de la Regla Kimbisa: «La noche oscura no tiene amo.»

El dulce murmullo del Kinfuti, que traslada sus mensajes desde la parte más occidental hasta las montañas orientales, es un tambor que tiene el parche atravesado por un cordel o membrana amarrada a la base, con un elemento de fricción (como una caña brava o un bejuco) u otro elemento rígido que produce esta conversación en su lengua con las deidades de su lejana África, en íntima comunión con los montes, llanos, ríos y mares de esta isla del Caribe, tan rica en tradiciones y leyendas.

Yimbiri Gwakwa	Yo coge la tuna sin zapato
Yimnirigua Coballende	Palo verde ta cayendo
Arriba truena	Palo seco ta parao
Abajo ponde	Nsulo son moquitero
Guinguingombe	Tu sube Nsulo Tu cae Ntoto
Matende Bana	Medio fueite no da cambio
Siete Hueso	Mira gunga ta yambulando
Kalunga Manga	Abajo Mama Kalungo son genio malo
Yo entra finda	Como Yimbirigwa Coballende
Yo sale finda	Si Kalunga sube Kalunde baja
Salamaleco Maleco nsala	Si río crece yo paro río
Yimbiri Coballende	



LA LEYENDA NÁÑIGA EN CUBA: SU VALOR DOCUMENTAL

Enrique Sosa Rodríguez

El poblamiento antillano, a partir de su proceso de colonización europea con fuerza de trabajo africana, fue el factor fundamental que dio a las islas, dentro del «esquema abstracto» que las une en su diversidad, su compleja y desconcertante imagen sociocultural.

Desde el punto de vista económico la plantación azucarera fue, por muy amplio margen, la condición que la determinó al provocar esas oleadas migratorias abastecidas por la trata de africanos para mercados novomundistas donde, prácticamente, había desaparecido la población aborígen.

La plantación azucarera engendró el poblamiento foráneo de las Antillas y dicho poblamiento, el de esclavos negros, la hizo posible. Esas explotaciones coloniales enriquecieron a las respectivas metrópolis mediante formas de producción monoproductoras o limitados a dos o tres productos del agro; economías dependientes, deformadas y mezquinas que, en gran medida, continúan caracterizando a las islas, incluyendo a Cuba.

En las Antillas hispanoparlantes sus administradores fueron las autoridades imperiales y los colonos laicos y eclesiásticos, los últimos unidos a la monarquía hispana por el Real Patronato de Indias; a ellos se añadieron comerciantes, militares, burócratas y morralla de todo género en incesante ir y venir en los barcos de la Flota, que buscaban obligado abrigo en la bahía y puerto habanero.

De esos dos ingredientes, blanquinegro desde el punto de vista racial, epidérmico y oficial; mestizo desde el punto de vista sociocultural, medular y popular, se generaron nuestras sociedades históricas.

Con la trata, llegaron a las Antillas españolas negros procedentes de las factorías y embarcaderos de la prolongada faja costera del occidente africano y, más allá del Cabo de Buena Esperanza, del territorio bañado por el Océano Índico. Esos ingredientes poblacionales fueron compartidos por todas las Antillas, probablemente por toda Afroamérica, pero no en iguales proporciones.

Por una parte, el desarrollo de las plantaciones fue desigual, pasando de pequeñas Antillas inglesas como Barbados, en el siglo XVII, a grandes islas como Jamaica y la antigua Hispaniola (en Saint Domingue, su parte francesa) en el siglo XVIII, y a la española Cuba en el siglo XIX (en realidad desde las últimas décadas del XVIII) cuando ya las conveniencias del capitalismo industrial, inglés sobre todo, la ilustración de corte francés con su corolario revolucionario en los «derechos del hombre», y las «sociedades de amigos del negro», inglesa y francesa, combatían y denunciaban los horrores de la trata y anunciaban, con su fin, el de la esclavitud de africanos en América. Por otra parte, la Revolución haitiana, que propició por sustitución el auge económico de Cuba, mostró con terribles resultados las consecuencias de la masividad esclava con sus crueldades llevadas hasta las últimas consecuencias. La implantación en gran escala del régimen de plantaciones en Cuba, y su complemento en la continuidad de la trata y la esclavitud, fueron por tanto, en la mayor de las Antillas, fenómenos relativamente tardíos, conservándose cuando ya la mayoría de las naciones europeas habían renunciado al tráfico de negros y hasta a la esclavitud. Cuba fue el último país de la región en abolir la esclavitud, entre 1880 y 1896, sólo superada en el Continente por Brasil, que lo hizo en 1898.

Esas características de gran emigración forzosa de africanos hacia Cuba en tiempos de crisis de la institución esclavista hicieron que éstos llegaran en gran parte de contrabando, pues por acuerdo firmado por las Coronas de España e Inglaterra en 1817 la primera se comprometió a liquidar la trata a partir de 1820; así como a que procedieran sobre todo del área bantú de Angola-Congo, donde los principales beneficiarios fueron portugueses-brasileños; de la bahía de Benin, en particular de lucumies masivamente capturados a consecuencia de las guerras yoruba y embarcados en naves de múltiples naciones—incluyendo a negreros españoles establecidos en Cuba—desde sus enclaves en Whidah, grande y pequeño Popo o Lagos; y de un territorio situado entre las actuales Nigeria y Camerún conocido como Nuevo y Viejo Calabar. De zona bantú llegó a Cuba el complejo cultural conocido por Regla Conga, de Palo o Palo Monte con sus variantes Mayombe, Briyumba y la versión criolla de la Kimbisa; de la Bahía de Benin, con los lucumies yoruba la Regla de Ocha o santería, con su sistema de adivinación de Ifá con las complejidades de las lecturas, o nueces de coco, caracoles, la cadena y el complejísimo tablero de Ifá; y del Viejo Calabar, con los carabalies, el expresado en las sociedades secretas ñáñigas o Abakuá, en sus dos ramas efik y ekoi efor.

Desde luego la herencia africana en Cuba es muy superior al contenido en esos complejos culturales, pero ellos sirven para dar una idea de su riqueza y variedad, acaso sólo comparable a la brasileña. Varias razones apoyan su explicación (como lo expuesto sobre lo relativamente reciente de la gran esclavitud en Cuba y el crecido número de integrantes de dichos grupos étnicos en la composición del pueblo cubano), pero el factor fundamental que permitió su organización y permanencia por transmisión fue el llamado Cabildo negro (o Cabildos de africanos), esa peculiar institución autorizada por el Gobierno Español para que pudieran reunirse los negros «por naciones» y aplacar con ello sus pesadumbres y rebeldías, a la vez de pretender tenerlos bajo más estricta vigilancia civil y eclesiástica. Hay referencia a cabildos de este tipo desde el siglo XVII: Congos, Mandingas, Ararás, Minas, Lucumies, Carabalies... distribuidos por todas las ciudades con crecida población negra en el país.

La relación entre los cabildos de nación y los complejos culturales a que hemos hecho referencia se realizó en un *medio urbano*. En efecto, la plantación fue el factor económico determinante para el auge de la trata y de la esclavitud en Cuba, pero no fue en su seno que las reglas y sociedades mencionadas lograron prosperar sino, a diferencia del Untú, por ejemplo, fueron y siguen siendo expresiones culturales con génesis y prevalencia en las ciudades o, al menos, en lo que respecta a la santería y a los abakuá. Las naciones presentes en ellas, por los Cabildos, pudieron comprender a esclavos y a libres africanos emancipados, y a su descendencia; condición que perdieron con el tiempo para serlo de criollos (negros, mulatos y blancos), los cubanos herederos y usufructuarios del legado de África en Cuba, con sus sincretismos, modificaciones y pérdidas. El medio urbano permitió contactos más íntimos y «libres» que las plantaciones con sus extenuantes jornadas de trabajo, la composición multiétnica de las dotaciones, los odios y castigos rabiosos, el alto índice de mortalidad con la renovación de sus integrantes, y el embrutecimiento de los esclavos. La reconstrucción mística de la perdida tierra de los antepasados, con sus leyendas, ritos, jerarquías, organización, cantos, bailes y hasta lenguas, repetimos, sólo lo pudo hacer propicio el medio urbano con la existencia de Cabildos de nación, transformados en centros de reunión de «tierras» o «naciones» africanas.

Consecuencia de esto fue que junto (y paralelo) a las manifestaciones culturales oficiales, se conservarán y prosperarán otras africanas, más o menos enmascaradas según momentos y circunstancias históricas, favorables o no. En la práctica cubana el monopolio religioso de la iglesia española se frustró, aunque no se registrara en los documentos, e incluso aunque se siga aceptando así en nuestros días. La iglesia católica se impuso oficialmente y caracterizó de esa forma al pueblo y su cultura, pero en amplios sectores de la población se afincaron y subsistieron, en un submundo al margen (y a pesar) del oficial, expresiones de religiosidad popular que mostraron ser muy vitales y con alto arraigo. Formas supraestructurales contradictorias en el proceso de ajuste y reajuste que fue denominado por don Fernando Ortiz de transculturación, con creencias y sistemas de valores que supervivieron durante muchos decenios por esmerado cuidado de practicantes ágrafos y porfiados.

Esa supervivencia no fue fácil, se produjo a pesar del dominio colonial, dando lugar a lo que ha sido calificado como una situación ambigua que en Cuba, por la persecución desatada contra ellas a partir del último cuarto del siglo XIX, tuvo su expresión más acabada en las sociedades secretas masculinas de los ñáñigos.

Abakuá, o el conjunto de estas sociedades, es un producto transculturizado traído por esclavos bantús, semibantús de la región del Viejo Calabar frente a la bahía de Biafra. Según testimonio ñáñigo tomado por Lydia Cabrera y registrado en *La Sociedad Secreta Abakuá*, su primera «tierra», «nación», «potencia» o «juego» se creó en 1834 (ó 1836) en el poblado marítimo de Regla, en costas de la bahía habanera, a partir del Cabildo Bricamo Carabalí Appapa Efik y previo permiso ekoí: la primera sociedad ñáñiga en Cuba perteneció, por tanto, a su rama efik.

El territorio del Viejo Calabar es pantanoso, bajo e insalubre, surcado por numerosos ríos y cañadas; la principal ocupación laboral de sus habitantes fue la pesca y sus

poblados más importantes los de Atakpea, Ikot Itungko y Obutong, en las márgenes del Río de la Cruz (Cross River), aunque el ámbito del Carabalí en África fue mucho más extenso, abarcando también partes del limítrofe Camerún y al Viejo Calabar, con embarcaderos, ricos proveedores de la mercancía humana como Bonny, Brass, Ocrika y el propio Nuevo Calabar (Owome). La trata desde ellos fue sobre todo con negreros ingleses.

De los efik se dice que fue un pueblo inmigrante, de incierto origen que ya estaba establecido y controlando el comercio por el Viejo Calabar desde el siglo XVIII. Sus jefes (obones) se organizaron eficientemente en las llamadas casas-canoas, con las cuales remontaban el curso de los ríos para obtener o capturar esclavos hacia el interior del país, de muy variada procedencia tribal en su mayoría ibo, una de las tribus más populosas y extendidas de la actual Nigeria.

Aliada a los efik, la tribu bantú ekoi pobló parte del actual territorio cameruniano (de donde fueron expulsados por los alemanes al ocupar el país) y de la próxima Nigeria. Todavía a principios del siglo XX el Comisionado Inglés en Nigeria P. Amaury Folbot reportó que en su organización eran muy visibles rastros de un superado y remoto período matriarcal. En comparación con los efik, los ekoi tenían la ventaja de ser una tribu antigua y respetada, poseedora de una eficiente organización para el control comunitario y la obtención de esclavos y, a medida que creció el tráfico esclavista por el Viejo Calabar, los efik, que se habían establecido en territorios suyos, de las subtribus kwa y efut, a los cuales pagaron derechos, se encontraron en desventaja. La situación así planteada concluyó en un acuerdo entre los dos grupos tribales.

Como en general en todo el continente africano al sur del Sahara, la organización social de los ekoi comprendió numerosas asociaciones, secretas o no, de jóvenes y de adultos, masculinas y femeninas y hasta de esclavos; en el mayor número de ellas predominaron los cultos a los antepasados y a la fertilidad, ambos vinculados entre sí, todos con sus misterios, bailes, fetiches, tambores, ritos y prohibiciones. Fueron instituciones creadas para garantizar provechos en la vida, y/o en la muerte, nexos de unión y de protección exclusivistas limitados a sus miembros. Algunas de ellas comprendieron ramas y grados, los últimos de posible adquisición por nacimiento o riquezas.

La sociedad masculina del leopardo, *ngbe* (leopardo, en ekoi) llegó a ser la más poderosa y temida de esas sociedades en el Viejo Calabar, integrada hasta con un cuerpo represivo nutrido con sus miembros más jóvenes, juramentados para obedecer a los viejos jefes poseedores de los cargos más altos en la sociedad y de «casas-canoas».

Ngbe sirvió para imponer terror en el medio geográfico de los ekoi en parte del cual, en el Río de la Cruz, convivieron los efik, y más allá de dicho medio la sociedad mostró ser muy eficiente para conseguir esclavos en otras tribus pues por un principio propio de las comunidades primitivas africanas, en tránsito hacia sociedades esclavistas, la sangre común –principio totémico con resultado tabú– no podía ser enajenada a extraños, principio que, no obstante, fue frecuentemente violado. La adquisición de esclavos para mercados americanos creó un estado de guerra constante entre los ekoi y sus vecinos, con su secuela de terror, de muerte y de descomposición social. De esa forma

integrantes de tribus limítrofes a los ekoi, como los bantú bakokó, los ekuri-akunakuna, los ibidio y los ibo llegaron a Cuba como carabalíes, hacinados en los barcos de la trata a partir de su embarque en los villorrios ekoi-efik del Viejo Calabar.

Según testimonio de un viejo esclavista del Río de la Cruz de la primera mitad del siglo XVIII, Antera Duke del poblado de Atakpa donde la autoridad máxima recibía el nombre de Iyomba, éste se hallaba ya dividido en barrios (*quartiers*) controlados por jefes de clanes y familias ampliadas de las etnias efik y ekoi, todos interesados en la trata, ricos y temidos propietarios de «casas-canoas» para hacer la guerra y jefes de la sociedad de hombres leopardo. Eran sólo ellos los que podían hacer trata con los capitanes de los barcos negreros que esperaban en el río, en sus naves, el arribo y venta de esclavos.

Esa convivencia ekoi/efik se repitió en otro importante centro esclavista del Río de la Cruz, en Ikot Itungko, donde a principios del siglo XIX conoció el reverendo misionero Waddell a un jefe ekoi que tenía el apodo de Camerún, con el cual vuelve a establecerse la extensión de la tribu ekoi hasta el país vecino a Nigeria del Sur. Los efik y los ekoi se observaban recelosos y envidiosos, pero no se atrevieron a atacarse mutuamente por temor a las consecuencias porque ambos eran fuertes y compartían los secretos de la sociedad del leopardo, aunque en dos ramas con sus jefes respectivos. La versión *ngbe* de los efik fue *ekpe* (leopardo en efik): ambas sociedades (o grupo de ellas) los ingleses las llamaban *egbo*.

Ngbe y *ekpe* existieron a partir del lazo de unión ekoi-efik con nuevas sociedades, incluyendo a tribus vecinas subordinadas a los jefes *jobones* efik o ekoi del Viejo Calabar, de esa forma se logró aumentar su poder efectivo e incrementar el flujo de esclavos hacia la población que regenteaban y a partir de ellos, hacia América.

Las sociedades del Leopardo del Viejo Calabar (pero sin leopardos por no ser parte de su fauna) llegaron a Cuba, se sumaron al rico mosaico cultural de origen africano en la isla y a partir de ella al del Caribe y al afroamericano. Su complejo cultural, básicamente religioso y regido por un peculiar reglamento ético, de obligatorio cumplimiento, es de los más espectaculares y granados.

Pero en Cuba, a diferencia de lo que ha sido la historia de las reglas de Ocha y Conga, las sociedades secretas de ex-hombres leopardos, el *ñáñiguismo* (por *ñaña*: hermano en sociedad, y *ngo*: una de las palabras que sirven para designar al leopardo en bantú) o *abakuá* (posiblemente por los ekoi kwa a quienes los ingleses llamaron *abakpa*: en sus tierras, como se expuso, se establecieron los efik al llegar al Viejo Calabar) no abarcó todo el país, limitó su presencia a tres centros urbanos relacionados con el mar: las ciudades de La Habana y pueblos o barrios vecinos como Marianao, Regla, Guanabacoa, de Matanzas y de Cárdenas.

Un aspecto que ha caracterizado la sicología ñáñiga ha sido el machismo, acaso equivalente en Cuba de la llamada «actitud de espíritu heroica», propia de «matadora de hombres» como los que formaron parte de las sociedades del leopardo; ese machismo, también como en el Viejo Calabar donde la situación de la mujer—excepto las principales—fue apenas superior a la del esclavo, relegó a la mujer en Cuba a un segundo

(exceptuando a la propia madre) o tercer plano, como obedientes responsables de sus hogares e hijos, impedidas de participar con ellos en sus creencias y fiestas rituales (barocos). Discriminación femenina que alcanza hasta los animales inmolados para las ceremonias: los gallos y el chivo *Mbori*, el macho cabrío que debe esperar en el *Isaroko*, la parte exterior del *fambá* donde se realizan los episodios rituales que pueden ser vistos por profanos.

En ese proceso—previo al «plante»—, al inicio de la ceremonia de que se trate, *Mbori* sufre también una mágica transformación ritual y se convierte en *Sikán*, la cínica mujer que proveyó el secreto sacramágico. De esa forma se reproduce parte de la leyenda sagrada *ñañiga* y se garantiza—permanente ratificación—la hegemonía masculina intolerante hasta el fanatismo; la sangre y carne del chivo son compartidas—comunidad y banquete sacro—por los participantes, pero es a *Sikán* quien se consume, recibiendo su alto significado en la génesis de las sociedades masculinas del leopardo, su poder y sabiduría: elementos rituales que una vez más retrotraen el *ñañiguismo* a una etapa matriarcal, cuando eran las mujeres quienes disfrutaban de la primacía social. De esa «comida» se separan partes para ser ofrendadas a los antepasados, para los *iremes* (encarnaciones de poderes ultramundanos) y para *Abasi* que en Cuba se sincretiza con el dios cristiano y que entre los *efik* fue la máxima deidad celeste, creadora de todos y después indiferente a destinos y acontecimientos, pero a quien, en última instancia, van todas las ofrendas.

La renovación *ñañiga* se produce muy frecuentemente de padres a hijos, una herencia resultado de la patrifocalidad de la familia con *ñañigos*, a diferencia de la que se practica en la regla de *Ocha* donde es frecuente que sea la mujer el centro de la vida familiar y la promotora de sus nuevos ingresos como «madrina», aun cuando su jerarquía más alta, la de *babalao* con acceso al tablero de *Ifá*, es privilegio masculino.

Otro aspecto del *ñañiguismo* que lo ha diferenciado de otros complejos culturales afrocubanos es su histórica vinculación con el trabajo, como el *cumbite* haitiano, pero circunscrito al marco urbano donde existen sociedades, muy señaladamente a labores para las que se impuso o se prefirió la contratación de grupos de trabajadores o cuadrillas, como en las labores portuarias, en los mataderos y en grandes fábricas como en las de tabaco y cigarrillos: *no de campesinos sino de obreros*.

Es este aspecto del *ñañiguismo* el que más pudo contribuir para su arraigo, a pesar de cambios sociales y de persecuciones oficiales: una aceptación utilitaria, conveniente para propietarios y administradores de empresas desde tiempos coloniales del siglo XIX. En centros de trabajo como esos, la práctica mostró la conveniencia de contratar grupos de obreros con un jefe o mayoral confiable para la patronal, y la organización *ñañiga* sirvió para esos fines con grupos de afiliados dirigidos por uno u otros de sus jefes: se propició el lucro con pactos entre obones y empresas.

Algunos barrios de La Habana se hicieron famosos por la particular fisonomía que les dio la presencia en su vecindario de numerosos *ñañigos*, con la característica en muchos de sus integrantes de una actitud exhibicionista, jaquetona y regida por normas especiales que abrieron los *fambás* a delincuentes o predelincuentes. En tiempos de enfrentamiento

entre sociedades de las ramas efik y ekoi, la mala fama de dichos barrios, por su peligrosidad social, con la del ñáñiguismo, se incrementó, a lo cual contribuyó, hiperbolizando hechos y denigrando sus ritos y sistema de creencias, la prensa más desvergonzada y sensacionalista del país.

El vínculo sociedad-barrio-centro de trabajo, ha sido un fenómeno de interés para antropólogos, historiadores y sociólogos. Muchos hombres ingresaron en la sociedad para garantizar ocupación, pero una vez dentro estaban forzados a cumplir sus reglamentos o sufrir consecuencias que podían ser muy graves.

A ese vínculo se unió el mencionado entre el fambá y el hogar del ñáñigo. El centro de su vida estaba en el primero y de ahí proyectaba su interés sobre el segundo. La presencia social del ñáñiguismo desbordó el marco de su templo o centro de reunión extendiéndose a todos los demás lugares donde hubiera presencia suya, incluyendo lugares como prisiones y actividades como la política.

Así se insertaron los abakuá en los medios urbanos. Así se produjo la conversión ngbe-lfe, sociedades secretas de hombres leopardos del Viejo Calabar, en sociedades secretas de ex-hombres leopardos traídos como esclavos, a su nuevo medio americano donde por raza y condición social fueron despreciados y perseguidos. No conocemos si existen sociedades similares a ésta en otras partes de América.

Pero el complejo cultural ñáñigo con sus posibilidades laborales también fue deseado por los blancos. Y como antaño se efectuara en África el pacto entre obones que cedió el sagrado y poderoso secreto de los ekoi a los efik, en Cuba se efectuó el pacto (no aceptado por todos) entre jefes negros y blancos que aspiraban a alcanzar la categoría de obones con sus privilegios. La rama que entregó el secreto fue la ekoi y la efik la que se opuso. Con el paso de los años, con enfrentamientos que llegaron a ser cruentos, en los fambás se impusieron valores, que dejaron de ser de «blancos» o de «negros» para serlo sólo de ñáñigos, de hombres con creencias y comportamientos individuales y sociales compartidos, hombres en conflicto por la división social en clases y la discriminación racial y laboral, requeridos de lograr estabilidad material y síquica, de autorrealizarse y ser respetados; posibilidades que les eran negadas sistemáticamente por el Estado clasista, prejuiciado y soberbio y que hallaron en los fambás y su organización libérrima y orgulloso.

El mito o leyenda ñáñiga es un drama conservado en Cuba con distintas variantes que, no obstante, guarda invariable su esencia. Es posible que hasta en el Viejo Calabar no llegara a integrarse en una mitología coherente y única, aceptada por todas las tribus de Ngbe y Ekpe. Esas variantes se refieren en particular a genealogías, orígenes, papel de los héroes y relaciones entre ekoi y efik. En síntesis el argumento mítico recoge los siguientes aspectos y episodios:

En tierras de Usagaré, en Bekura Mendió un inefable poder esperaba su reencarnación en forma de pez (Tanze). Se trataba de un respetado jefe muerto, un antepasado cuya presencia (captura del pez) se disputaban las tribus (naciones o tierras) efik y ekoi (efi y efo o efocoi). Su posesión convertiría a la tribu en la más poderosa de África. El pez era divino.

Los brujos (Nasakós) de efi y de efo utilizaron sus artes mágicas (*Ntubican y Mañongo umpabio*) para localizar a Tanze, que nadaba en las aguas del río Ottun, y capturarlo. El brujo de efo era «medio Congo».

Pero fue una mujer (Sikán, Sikoneka) quien, *sin saber lo sucedido*, logró apoderarse de Tanze: una noche, en algún momento, el codiciado pez se introdujo en la gran calabaza que había dejado sumergida en el río el día anterior. A la mañana siguiente la joven volvió al río a buscarla y llevar a su hogar el agua necesaria para sus quehaceres: en el agua estaba Tanze. Sikán era de Efor, ekoi por su etnia tribal.

Nasakó vio en su espejo mágico lo sucedido y envió a un respetado *obón* (Mokongo) para que se apoderara de Tanze y lo llevara a su presencia.

Sikán había *oido* (bautismo sacro) la voz sublime de Tanze, pero no sabía qué era o de dónde procedía. El sonido la hizo sagrada e inmortal. *El primer poseedor del secreto fue una mujer ekoi.*

Mokongo llegó junto a Sikán y le arrebató la calabaza de Tanze, con el pez en su interior. Le preguntó: ¿Lo has visto?, ¿sabes qué es? La joven aterrorizada, negó: «No, no sé» y ¡...la mujer perdió el SECRETO-PODER, que pasó a ser propiedad masculina! Algunos íremes estuvieron presentes, dando fe de lo sucedido.

Conducida ante Nasakó, quien recibió el Secreto, se ordenó aislar a Sikán en una cueva (iriongo). El brujo indagó con siete semillas de mate y los antepasados confirmaron que Sikán *no había visto* el Secreto.

Pero Tanze se debilitó. Perdió La Voz (Tanze subuso) y Nasakó comenzó sus trabajos para construir el objeto sagrado en que intentaría fijarla antes de que enmudeciera para siempre.

Llevó a Tanze al río, pero el pez murió. Con su piel Nasakó cubrió la calabaza de Sikán (El Sése), el primer tambor sagrado, la «urna de la brujería». Buscaba un asiento para su Voz, pero el sagrado Sése permaneció mudo. No obstante, consagró con él a los siete jefes de las siete tribus de efor y creó la ley que los unió como hijos de obón Tanze.

En su piel la voz del pez era sólo un recuerdo. Mokongo vigilaba a Sikán en la cueva y Nasakó continuó trabajando para hacer el receptáculo que debía reproducir la voz de Tanze. Ensayó con pieles y carapachos de animales, con la piel de un *congo*... nada sirvió.

Junto a una ceiba se sacrificó a Sikán, condenada por los siete jefes de Efor en sentencia confirmada por tres golpes de *mpegó* (tambor de justicia y su portador). Moko-Ekwenon la decapitó, introdujo su cabeza en el Sése, junto a la de Tanze, conservó su sangre y sus ojos, con los del pez, y los puso sobre el parche del Sése.

Pero tampoco habló Tanze en la piel de Sikán.

Iyamba, rey de Efor, se había opuesto al sacrificio de Sikán, persiguió a Nasakó y a Mokongo y, pasado el tiempo, convencido de que la nueva «religión» era un tesoro para su tribu, ingresó a ella. A Isún, marido de Sikán, lo hicieron guardián de la Voz: Isunekwe.

Finalmente, Nasakó tomó al chivo (Mbori) de Iyamba. Lo rayó e inició convirtiéndolo en Sikán y logró reproducir en su cuero la voz de Tanze, encontrando al fin el órgano perfecto de Uyo: el tambor *Ekwe* que nació del Sése, como éste y Mpegó nacieron de Tanze-Sikán: los tres fundamentos de Abakuá.

Los tres grandes obones: Iyamba, Mokongo e Isué juraron aceptar el gobierno de *Ekwe* (también leopardo) y servirlo.

Así nació Abakuá en Usagaré, Bekura Mendó, Bakokó y Eforisún. Después creció por otras «naciones».

Hasta ahí llega la trama de la leyenda ñañiga que consideramos expresa el carácter dogmático de abakuá en Cuba. Su segunda parte debió ser posterior, quizás elaborada en Cuba y carece de contenido místico para ser sólo un relato histórico que explica su expansión por las tierras del Viejo Calabar, en particular la recepción del secreto-poder por los efik. Esa historia es mucho más reciente y revela los nexos con la trata esclavista por el Viejo Calabar. En el libro *Los ñañigos* titulamos esa parte como «el pacto de los obones», aunque en la leyenda sagrada también se constataban pactos entre obones, primero de la propia tribu ekoi, después entre éstos y, además, con jefes de la tribu bantú bakokó.

Los efor impusieron el terror de *Ekwe* (de los hombres leopardo), impidiendo hasta el paso por los ríos (el comercio y la obtención de esclavos).

Efik los envidiaba. Se declararon la guerra; los ekoi capturaron al hijo del rey efik y pidieron rescate. Ekoi poseía el poder de *Ekwe*; efik la sal, las telas, la pólvora y las armas de fuego de los blancos.

Pactaron. A cambio del acceso a los blancos, ekoi entregó el Secreto: el primer iniciado efik en Bekura Mendó, fue el hijo de su rey, que recibió el título de Abasongo: «el abanderado», grande en ekoi y en efik, consagrado con el Sése (el Sése eribó entre los efik). Iyamba dijo: «Soy tan grande en efik como en ekoi».

La voz de *Ekwe* se transmitió al *bonkó* efik y se cedió al Mpegó.

Abakuá creció en efik y creció con ellos por tierras *bibi* (ibibio, tribu vecina del Río de la Cruz), pero es ekoi la madre de abakuá.

El poder y las riquezas de los obones de ekoi y efik aumentaron.

La valiosa leyenda de los ñañigos cubanos es un destacado ejemplo de la utilidad histórico-cultural que posee ese género literario. Durante muchos años transmitida oralmente y conservada con tanta fidelidad cuanto ha sido posible como historia sagrada. El rito ñañigo la reproduce y como afirmó Malinovski, muestra ser una «fuerza viva» donde la magia se mueve en la gloria de las tradiciones pasadas («Toda creencia engendra su mitología, pues no hay fe sin milagros y el mito principal recuenta simplemente el pristino milagro de la magia»)

Un primer y principal aporte de la leyenda es la «geografía del recuerdo sagrado» que precisa que la captura del pez, afirma, fue en Bekura Mendó, tierra de Usagaré. En el Camerún se reportó por los ingleses, con estrecha relación con los efik-ekoi de los poblados del Río de la Cruz, a Usahadet (Bakóssey). El origen ñañigo en Usahadet/Usagaret, parte de la leyenda, repite un hecho histórico que se refuerza aún más al nombrar al río de Tanze como el Oddan, pues el río del Rey, en tierras camerunianas de Usahadet recibió el nombre de Mban que, por facilismo expresivo, como en el caso Usagaret se transformó en Oddan en Cuba. Usahadet lindaba con tierras de la tribu bakoko, la cual según el mito recibió el secreto de los ekoi de Usagaret: el territorio africano del Carabali donde Ngbe fue engendrado estaba por tanto habitado por bantús occidentales

Algo parecido sucede con los nombres/títulos de las personalidades de abakuá en Cuba, con reiterada aceptación de algunos de ellos, como Nasakó y Ekweñón, como «medio congós», y de otros, como Mokongo, con palabra compuesta por «Moko-Ngo» con equivalencia en «Moko», según Curtin, a «bantú occidental» exportado como esclavo por el Viejo Calabar y, en la segunda, «ngo» a leopardo en bantú. Mokongo, puede leerse por tanto, como «carabali-leopardo»

En Cuba son «tierras» de Efor (Ekoi Efo), Bakoko y Usugaré, todas pobladas por bantús occidentales en África.

La filiación con el pez, por división social del trabajo, fue más femenina que masculina: las mujeres tenían la responsabilidad de la agricultura y la pesca en ríos, lagunas y arroyos; en tanto los hombres se dedicaban a la caza, «hacer la guerra» y la pesca en el mar. Tanze es un pez que posee en primera instancia una mujer que, gracias a él, se hace grande, sagrada e inmortal. Pero ese misterio pasa a los hombres –por la fuerza y luego de asesinar a la mujer–, quienes al hacerlo suyo, adquieren los provechos de sus poderes. Es lógico deducir que de lo que se trata es del paso de una sociedad matriarcal, de la cual quedaron muchas evidencias entre los ekoi (pasando a Cuba la expresión «antes de los hombres mandaban las mujeres en África»), a una patriarcal con la identificación –operación mágica– del Pez con el Leopardo: en el ñañiguismo se conserva dicho fenómeno acompañado de la frase «Pez-Leopardo». Obon Tanze, se repite, es un antepasado pero también se recoge que es Abasi, la deidad celeste efik (su equivalente ekoi es Obassi Osaw, con una contraparte terrestre: Obassi Nsi), de forma que cuando suena la Voz (Uyo) de Ekwe los creyentes saben que están presentes Tanze y Sikán, Abasi y el Leopardo; y como en el parche del tambor también están los espíritus (el aliento) de los antepasados y de todos los iniciados (el placerio) se puede proceder a efectuar el baroco ceremonial.

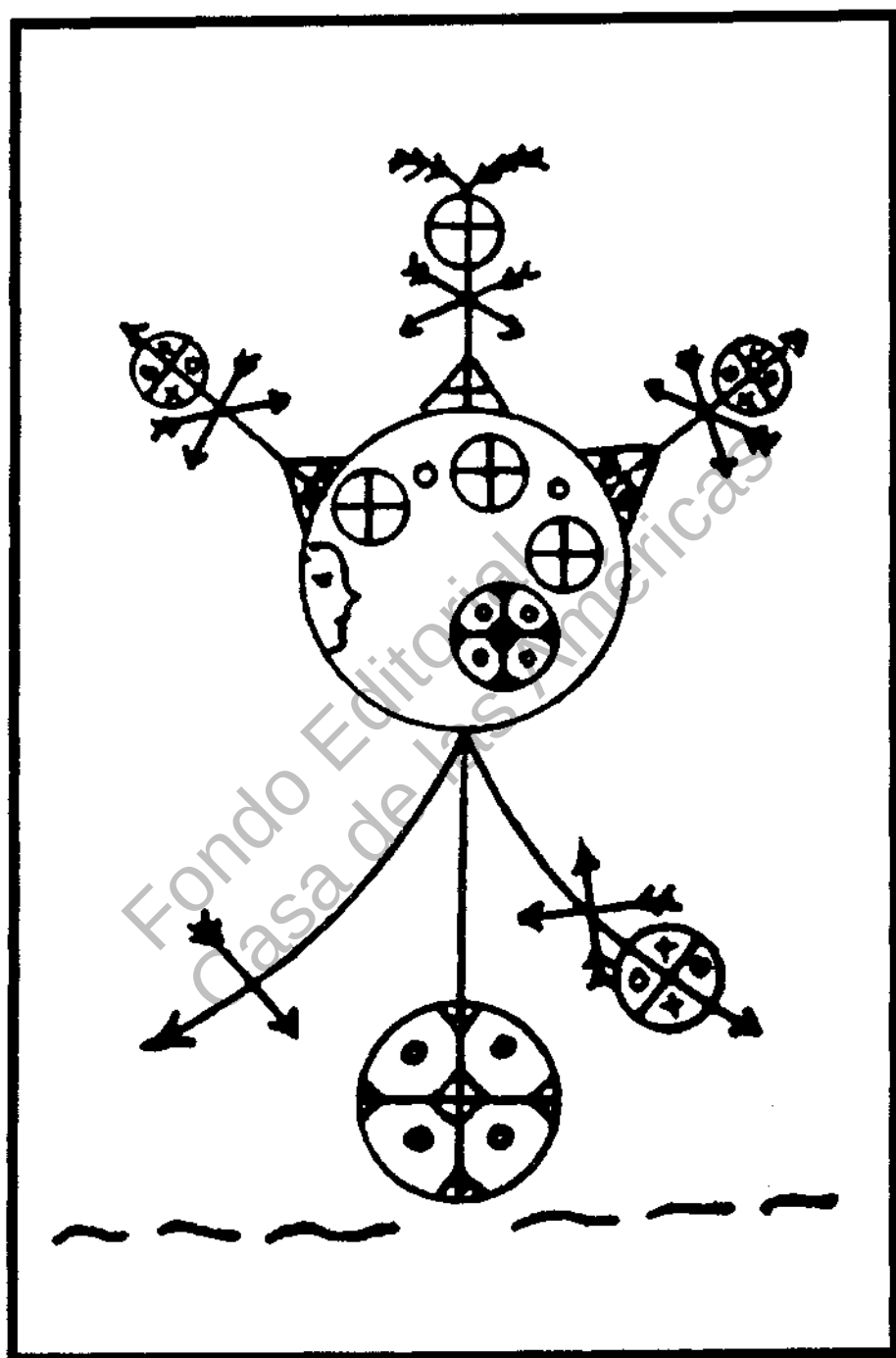
Pero hay más, desde el punto de vista etimológico Sikán se descompone en *Nsi-Kan*, con «Nsi» traducida como tierra y «Kan» como conquistar o ganar, por tanto la palabra tiene el significado de «ganar (o conquistar) la tierra». Y como una vez que Sikán es bautizada por Tanze se transforma en Sikaneka, con «Eka» significando madre en efik, queda como la madre que gana (o conquista) la tierra, una expresión que se ajusta con precisión a su alto significado en la leyenda ñáñiga. Con Tanze (pez-agua) y Sikán (mujer-tierra) se logra también la presencia en Ekwe del mundo material, completado con el celeste Abasi y los muertos del Inframundo. La leyenda es un excelente ejemplo de pensamiento prefilosófico.

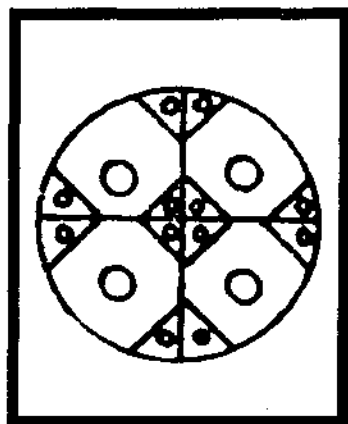
En el *Isaroko* (exterior del cuarto sagrado) y el *Fambá* se remedan, con altísimo grado de emotividad síquica, los episodios de su leyenda en la geografía del recuerdo sagrado, lograda mediante signos trazados sobre el suelo que parten de la puerta, en el caso del Fambá, para concluir en flechas por el camino de la vida, en el altar donde se exhibe la parafernalia abakuá (a su vez «rayada») y el *Iriongo*, una de las esquinas, oculta por una cortina, donde se conserva y se manipula Ekwe como antaño se ocultó a Sikán en el *Iriongo* (la cueva) de Nasakó: el Fambá-Iriongo con su complemento en el menos sagrado Isaroko, en su unidad, recrea la historia y el medio geográfico africano en que se fundó la primera sociedad del Leopardo ekoi, en Usagaré, entre los ríos del Rey y de la Cruz.

En el Isaroko se efectúa la ejecución del cabro previamente «rayado» y atado a la ceiba sagrada. El proceso es también un episodio reproductor del mito ñáñigo por el cual el cabro se convierte en Sikán, una y otra vez sacrificada para alimento (la carne y la fortalecedora sangre) de ñáñigos y para dar vigor y permanencia a la fraternidad en que los miembros de las sociedades secretas y los antepasados reciben partes de dicho alimento en una comunión sagrada.

A resultados del análisis de la leyenda ñáñiga como los expuestos pueden agregarse muchos otros. En definitiva las sociedades secretas abakuá en Cuba son preciosos modelos de la conservación y adaptación a un medio extraño (y hasta hostil), de caros valores africanos que llegaron en los barcos de tráfico negrero para integrarse al mosaico cultural de una nueva nación en un proceso de reajuste y cambio que el sabio Don Fernando Ortiz calificó de transculturación.

Esa dinámica supervivencia ha sido el resultado sociocultural del caro cuidado por conservar raíces ancestrales, haciéndolas valer en una sociedad diferente, previniendo con su ayuda peligros y mandatos vejatorios, y mitigando desalientos que podían ser fatales por cosificación de sus portadores, discriminados y vulnerables. Su transmisión/preservación no tuvo que ser el resultado de un acuerdo predeterminado, sino una prolongación generacional aceptada por útil y por tenerse fe en ella, pasando de los carabalíes a los criollos, de los africanos a los cubanos multiétnicos, única vía que en efecto, podía garantizar su vigencia, hasta hoy.





PRESENCIA AFROCARIBEÑA EN LA PINTURA CUBANA MODERNA

Adelaida de Juan

Presente en todo el Caribe, la transculturación se manifestará en la esfera de la plástica por medio de pequeños ídolos, fetiches, altares, pinturas de raíz religiosa en sus diversas formas (pinturas corporales, «firmas», pinturas murales, de piso y de tabillas, etc.), máscaras, objetos rituales y cotidianos, abalorios de diversos tipos.

Junto a otras manifestaciones culturales, sobre todo la música y la danza, habrán de constituir una base profunda y popular para la determinación de rasgos diferenciados de los opresores a través de los siglos.

En las obras pictóricas contemporáneas, la presencia de elementos de origen africano se expresará en dos grandes direcciones. Estas son, por una parte, la elaboración de formas cuyo parentesco con las raíces del sincretismo afroide son evidentes. Por otra parte, la presencia del hombre/mujer negros o mulatos como personajes protagónicos en las obras plásticas da evidencia, asimismo, de una realidad reflejada de muy diversas maneras a lo largo de nuestra historia. En ambos casos se trata, con la especificidad de cada modalidad, de testimoniar el enriquecedor mestizaje que conforma a nuestro pueblo.

Un caso paradigmático de la incorporación consciente a una expresión plástica de proyección universal de la esencia mestiza de nuestro pueblo, estará dado por la vasta labor de Wifredo Lam. Nacido en 1902 en Sagua la Grande, pequeña ciudad provinciana de la región central de Cuba, y tras una larga estancia en Europa, su expresión definitiva se hará en Cuba a partir de obras capitales como *La silla* y, sobre todo, *La jungla*, ambas de 1943. Ya tiene entonces Lam el conocimiento del arte africano en los museos europeos; conoce, además, la asimilación de los valores expresivos de esas piezas hecha por los artistas de vanguardia encabezados por Picasso. Ha ocurrido, sobre todo, un hecho importantísimo para la obra de Lam: su regreso al país natal —recordemos que hizo notables dibujos, imaginativos y florales, para ilustrar la edición cubana (1943) del extraordinario *Cahier d'un retour au pays natal*, de Aimé Césaire. El reencuentro de Lam con su ambiente de origen será decisivo para la concreción de su obra característica. Desechada la primaria suposición que le atribuía determinados caracteres al hecho de ser él descendiente de chino y mulata (que ha llevado a algunos promotores del folklorismo exótico a hablar de la «perspectiva naturalmente asiática» en la línea del dibujo, y al «ritmo del tam-tam» perceptible en la composición), no cabe duda de

que nuestro pintor ha sabido captar esencias de nuestra realidad de un modo propio y universal a la vez. De hecho, la pintura de Lam no es, en ningún momento, descriptiva de elementos representativos de liturgias, ídolos o ritos. Con pocas líneas y trazos coloca detalles que funcionan como asideros evocadores; sus imágenes sugieren más que definen: la herradura, las tijeras, el cuchillo, la jícara, los cuernos, la flecha, la rueda: cada objeto se ha independizado de su contexto totalizador y se basta a sí mismo para indicar lo imprescindible a la imaginación del espectador y provocar su participación. En ningún momento esta pintura delecta a Changó (deidad yoruba patrona del trueno y del rayo, que se iguala a la Santa Bárbara católica), a Oggún (deidad yoruba de la guerra y la lucha, que se iguala a San Pedro) ni a ninguna otra, sino que las apunta en el parámetro más amplio de su mundo imaginativo.

La simbología en la obra de Lam hace referencia a uno de los «aportes afroides» estudiados por Ortiz. Los temas carnales abarcan la feminidad como una constante, cifrada sobre todo en los senos maternos, que cuelgan frutalmente. (Recordemos cuadros como *Las nupcias*, 1947; *Flor-luna*, 1949; *Trenzas de agua*, 1950; *Le zig-zag d'un espoir*, 1975). En reiteradas ocasiones, Lam ha creado una extraordinaria figura femenina cuyo rostro es una máscara o un estilizado instrumento dentado (*La novia para un dios*, 1959). La presencia masculina está dada fundamentalmente por los cuernos fuertes y punzantes (*Le rencontre*, 1954). En uno y otro caso, el ser humano no aparecerá en ningún momento con la totalidad de sus contornos realistas tradicionales; sus elementos, en ocasiones desmembrados, cobran una independencia considerable que facilita su manejo expresivo, como puede verse en esos pies y manos que se agrandan para afincarse mejor en la tierra (*Belial*, 1947, o en *Entre parientes*, 1969); a veces, los ojos, desorbitados, se presentan en forma de planos romboides que recuerdan a los íremes (diablitos) ñárigos.

Pero quizás el elemento simbólico por excelencia de la obra de Lam se encuentra en su tratamiento de los motivos de fronda. Cañas de azúcar, hojas de palma, de maíz, de malanga, de tabaco y bejucos de toda especie, presencia constante de nuestras tierras, están en muchas de las más conocidas obras del pintor, sobre todo a partir de la década del cuarenta (*La jungla*, 1943, y *Le reveil du printemps*, 1973). En ellas alcanza un grado supremo al imbricarse los elementos más característicos de la obra pictórica de Lam: entre los símbolos carnales, sexuales, las máscaras y tijeras, los cuernos y rabos, se entreteje la vegetación. Adelanta y retrocede, es fondo y primer plano, vegetal y animal a la vez, creación y destrucción, mito y realidad.

Este carácter alegórico que usa signos que se remontan a una lejana fuente africana elaborada en nuestras tierras, se manifiesta de muchos otros modos. Recordemos su insistencia en las formas romboidales (*Umbral*, 1950; *Amanecer*, 1969), en los trazos de un puntiagudo cuchillo entre líneas esquemáticas para sugerir la presencia de Oggún. En otras ocasiones, realiza transmutaciones de índole sacromágica; en ellas se evidencia, por una parte, hasta qué punto los símbolos en la pintura de Lam se remiten a épocas precolónicas; por otra, se afirma su capacidad de recreación de una imaginaria clásica en función de una realidad diferenciada de su lugar de origen. Se trata de la metalepsis estudiada por Ortiz como una transvaloración en sentido horizontal: podríamos recordar aquí alguna *Crucifixión* (*Gaceta del Caribe*, 1944) de Lam, en la cual los símbolos católicos son orgánicamente transmutados en símbolos surgidos de la sincrética realidad cubana. De nuevo es el mestizaje que aflora, enriquecedor, en el surgimiento de novedosas interpretaciones cargadas de sugerencias e incitaciones imaginativas.

Otros artistas cubanos han trabajado, en las últimas cuatro décadas, una temática proveniente de los atributos y los ritos de la santería. Recordemos obras de Martínez Pedro como el *Cuarto Fambá*, o *Giahuba Baigial*, de Roberto Diago; la *Caridad del Cobre*, de Mariano; *Carnaval* o *Diablitos* de Portocarrero, sobre quien volveremos más adelante, de fines de la década del cuarenta. En años más recientes, con el perfil conceptual antropológico que caracteriza su obra, José Bedia ha reelaborado muchos de los raigales elementos africanos de nuestra identidad; con caracteres bien personales, la autodidacta Minerva [López] realiza una simbiosis entre identificables elementos afrocubanos y la mitología popular campesina. Debemos destacar aquí una indagación de honda proyección en estas temáticas por parte de René Portocarrero. Este interés ha tomado varios caminos: ha plasmado la figura de *El brujo* en cuadros y en un pequeño mural en cerámica (1955), en el cual el personaje en cuestión tiene el gallo del sacrificio ritual mientras el fondo se puebla de alas y hojas como cuernos. (Ha sido muy frecuente entre los brujos afrocubanos el empleo de cuernos como fetiches; al parecer está vinculado con el culto a Obatalá, una de las deidades superiores del panteón yoruba, que se iguala a la Virgen de las Mercedes católica). En ocasiones, ha reiterado las imágenes de la *Santa Bárbara* que suele pintar con su espada reluciente en composiciones en las cuales predomina el rojo, uno de los colores de su equivalente Changó. También ha insistido en los *Diablitos*, denominación que fue dada fundamentalmente a los negros vestidos a la manera ancestral africana en las festividades en que se permitía a los esclavos el acceso libre a la calle. En sus *Bembé* (baile africano conocido desde los tiempos coloniales en Cuba), apunta a una de las manifestaciones de carácter festivo por medio de las cuales se exteriorizó siempre un aspecto de la cultura popular.

Será sobre todo en sus reiteradas series sobre los *Carnavales* (que entroncan orgánicamente con su colección paradigmática de *Color de Cuba*), en las que alcanzará Portocarrero expresiones decantadas de esta exteriorización. El pintor está inmerso en la vorágine del carnaval, festejo polivalente desde épocas antiguas, que en el mestizaje caribeño alcanza nuevas dimensiones. En los atributos carnavalescos subsisten, como tradición viva, elementos originalmente desarrollados por los esclavos y sus descendientes, que han pasado a integrar el acervo cultural del país. En su tratamiento de los *Carnavales* de inicios de la década de 1970, Portocarrero ha suprimido muchos de los asideros factuales que caracterizaban sus series anteriores sobre el mismo tema. Con ello, parece haberse facilitado la entrada en el movimiento y el ritmo internos del carnaval, cuya carga emotiva se remite a la dicotomía de la época inicial del carnaval antillano. En ella, el tiempo y el espacio (mediodía o noche; calle abierta o salón cerrado) indicaban una jerarquización social. Portocarrero se sumerge en un carnaval en el cual el sincretismo ya se ha interiorizado del todo: por eso sus *Carnavales*, a diferencia de otras versiones sobre el tema, de corte costumbrista, que han sido elaboradas en nuestra plástica desde hace siglo y medio, no hay un primer plano despoblado que distancia al espectador de la escena que se desarrolla ante él. En Portocarrero, el *Carnaval* es el ámbito en el cual nos movemos, respiramos y vibramos al ritmo que ha percibido el artista desde siempre.

Tres décadas después de la eclosión de la obra definitoria de Lam, se da a conocer una nueva promoción de artistas, algunos de los cuales hemos mencionado, surgidos y formados en condiciones bien diferentes de las que rodearon a las generaciones previas y que se integran, con carácter propio, a la ininterrumpida línea del arte moderno en Cuba. En esta generación de creadores egresados de las nuevas escuelas y talleres de

arte fundados por la Revolución, pronto se destacará una figura que, al igual que Lam en la década del cuarenta, buscará —encontrará, diría con razón Picasso— su mundo expresivo en las ancestrales raíces africanas de nuestra nacionalidad. Manuel Mendive (1944) también realiza un inicial aprendizaje académico (en su caso, sólo en La Habana); muy rápidamente, sin embargo, se despojará de él para desarrollar lo que habrá de ser su modo característico, que difiere radicalmente de Lam en lo que se refiere a su manera de acercarse y de recrear un mundo plástico que ha hecho suyo. En él se observa, como basamento de los aportes afroides, un voluntario primitivismo que apunta no a la ausencia de un entrenamiento técnico, sino a su temario y a su simbolismo propios. Mendive continúa, a su manera, una tradición fuertemente enraizada en nuestro pueblo y que es la de su ámbito familiar inmediato. Lejos de abjurar del ambiente de un hogar en el cual se perpetúa la conservación de las tradiciones de antecedentes yorubas —los ritos, los ritmos, los cantos, la lengua— Mendive las potenciará con el instrumental plástico que ha recibido. Este le sirve precisamente como herramienta para dar forma creadora a nuevos mundos en los cuales la transmutada raíz africana encontrará novedosos cauces de expresión.

El agua es para Mendive lo que la fronda fue para Lam. Aparece no sólo en los varios cuadros centrados específicamente en las deidades vinculadas al mar y los ríos (Ochún y, sobre todo, Yemayá, que se igualan a la Caridad del Cobre y a la Virgen de Regla), sino en muchos otros temas. Es una representación plástica que sugiere, por extensión, el agua que circunda y define la isla, el agua que desde tiempos remotos ha significado el devenir constante y fluido.

Mendive alcanzará, después de su primer periodo en el cual ilustra muy de cerca la mitología yoruba presente en la santería cubana, una creación superior en la cual esa mitología es un sustrato iluminador de la vida real de todos los días. 1968 es un año decisivo en este cambio importante en la obra del pintor. Nacionalmente se vive la conmemoración de los «cien años de lucha» librados por nuestro pueblo para alcanzar su verdadera independencia. Individualmente, la pintura de Mendive se ampliará para plasmar una temática más cotidiana que entronca, orgánicamente, con lo mitológico que anteriormente había constituido su fuente más constante. Somos testigos, a partir de este momento, de una continuada imbricación de «lo cotidiano con lo mitológico», como acertadamente señalará Nancy Morejón. La cotidianeidad es vivida por Mendive de modo intenso y detallista a la vez. Surge entonces una sostenida presencia de elementos contradictorios y complementarios. Constantemente Mendive nos recuerda, en escenas de jolgorio, danzas, coitos (*endokós* en yoruba, y título de varias series), la presencia de la muerte. Puede ser el espíritu cubierto de un largo paño blanco que se mece en un sillón en medio del baile, o que asoma en las aguas que llegan hasta el malecón donde están las parejas; o puede flanquear la entrada de la casa donde se oye y se baila el son. En la puerta y en el techo de esta misma casa, aparece la figura de doble rostro que también acompaña tantas escenas pintadas por Mendive. No olvidemos que el Elegguá es una de las deidades más presentes en la santería: abre y cierra los caminos, alude a la risa y al llanto, a la vida y a la muerte. Este es uno de los recordatorios constantes de Mendive; este es uno de los modos de imbricar una simbología mitológica particular, con una realidad también particular vivida por el artista.

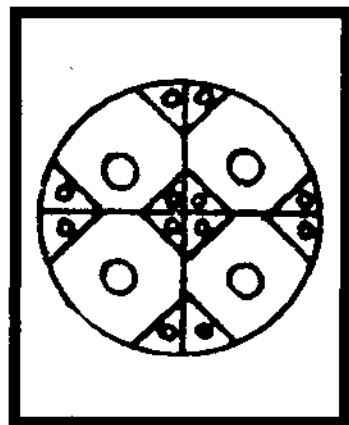
Esta realidad está dada, evidentemente, por el momento histórico definido por el proceso revolucionario cubano. Mendive introduce, de modo natural, sus vivencias como parte del pueblo: la historia se convertirá, para él, también, en una mirada doble. Mirará

hacia atrás para revivir instancias de la incorporación de nuestros antecesores africanos a la vida de la isla: en sus aspectos dolorosos (*Barco negrero*), pero sobre todo en sus figuras heroicas (*Maceo*; *Martí*, *Che*); en sus escenas de lucha (*El palenque*, en el cual Ikú, deidad genérica de la muerte, cabalga al lado de los perseguidores, mientras los esclavos fugitivos se ocultan, bravíos y seguros, en la manigua que está en la franja superior del cuadro). En el aspecto más comprensivo de este mismo interés por las luchas libertadoras, recorrerá, a lo largo de la década del setenta, los «cien años de lucha», de modo que su mirada enlaza el pasado con el futuro; testimonio de ello son diversas obras que se centran en *Che*, *Martí con la Oya* (dueña del cementerio), obra de 1970.

La presencia del hombre y la mujer negros como personaje temático en las obras plásticas ha sido reveladora de su posición en la estructura social del país. Tema irradiado de la pintura académica del siglo XIX, salvo en algún caso excepcional en que aparece el esclavo doméstico, se expandirá en las litografías costumbristas de las marquillas de cigarros y en las publicaciones periódicas. A partir de 1868, en que se inician las guerras de liberación, las caricaturas expresivas de la ideología metropolitana presentaban peyorativamente al negro vinculado al blanco en esas luchas. De hecho se generalizó el uso de una palabra de origen africano —mambi— para señalar al insurrecto, blanco o negro, que peleaba por la liberación del país. Frustrada ésta en 1898 por la intervención norteamericana, no será hasta la tercera década del presente siglo que resurgirá, en un histórico marco latinoamericano cuyo episodio inicial fue la revolución mexicana de 1910, una etapa de luchas por las reivindicaciones políticas y sociales. La pintura moderna cubana creará entonces sus primeras obras; en ellas se dirigirá, entre otras, a la representación de la clase más oprimida de la nación. Aparecerán los campesinos y los obreros en sus marcos sociales reales. Se inserta así el negro como figura de diversas obras: dibujos de Jaime Valls, de Hernández Cárdenas (quien hiciera un notable *Sabás* para el extraordinario poema de Nicolás Guillén); óleos como *La rumba* y *Los funerales de Papá Montero* de Eduardo Abela (de quien escribiera entonces —1929— Alejo Carpentier que «ha querido plasmar el alma de escenas criollas»); de Carlos Enriquez *El rapto de las mulatas* (1938) en el que se ejemplifica la posición de prepotencia de la Guardia Rural con respecto a la población campesina; *Unidad*, de Mariano, cierra, en ese mismo año, una etapa de combativa reafirmación nacional: el cuadro nos presenta a una pareja mestiza que afronta desafiantemente el futuro. En obras como éstas, el tema del negro aparece por primera vez en la pintura cubana despojado de todo matiz costumbrista o de un pintoresquismo local; aparece como elemento esencial de la nacionalidad. Frustrado el intento revolucionario de las décadas del veinte y treinta, la pintura cubana tomará de modo aislado ciertos datos de índole cultural provenientes de las raíces africanas. Sólo con el triunfo revolucionario de 1959 el elemento negro básico de la nacionalidad se reflejará de modo coherente en la plástica. Por una parte, aparecerán en su contexto real las imágenes de los héroes negros y mulatos de nuestro largo proceso de liberación: de Maceo, el «Titán de Bronce» de las guerras de independencia del siglo pasado, a Jesús Menéndez, el dirigente de los obreros azucareros asesinado en 1948; de Conrado Benítez, el maestro adolescente asesinado durante la campaña de alfabetización de 1961, a la proyección internacional de identificarse con Lumumba o Angela Davis durante su prisión. Más significativo aún que esta representación (en cuadros, murales y afiches) de héroes y dirigentes negros, es la integración natural del negro en las representaciones del pueblo cubano. En una exposición personal (1978) de Raúl Martínez se da una interpretación real y poética de los integrantes de nuestro país. La obra mayor de la muestra se llama *La gran familia* y, con razón, da título a la

exposición. En ella, Martí, Maceo, Fidel, el Che, están rodeados de hombres y mujeres cuyas pieles recorren variadas gamas cromáticas e integran un todo unitario. El tema central de nuestra plástica de estas últimas décadas es el pueblo cubano. Y como ha encarnado ya en la realidad, nuestra plástica contemporánea proclama lo que en 1891 escribiera José Martí: «Hombre es más que blanco, más que mulato, más que negro. Cubano es más que blanco, más que mulato, más que negro.»

Fondo Editorial
Casa de las Américas



ANTECEDENTES Y REPERCUSIÓN DE LA OBRA DE MANUEL MENDIVE

Manuel López Oliva

Mendive lleva vinculado a la historia artística de Cuba unos 30 años aproximadamente. Desde 1965 comienza a darse a conocer con una fuerza de ineditéz singular. Su presencia en la pintura cubana se ubica en una zona muy definida de la producción cultural nacional relacionada con los componentes africanos y caribeños en su más acusada dimensión. En esta línea, además de Lam, había otros pintores que estaban produciendo entre 1941 y 1948. Hay una figura mayor, Roberto Diago, un pintor extraordinario con una formación muy sólida como artista que se fue proyectando con el componente africano, hasta que por razones de una naturaleza suicida en su personalidad muere a finales de los años 50, con una obra más bien en camino a la abstracción. Luis Martínez Pedro, excelente dibujante, diseñador y pintor trabajó alrededor del tema del Cuarto Fambá. También hay obras de Mario Carreño y Cundo Bermúdez que estuvieron muy vinculadas con estos signos de nuestra expresión nacional.

Sobre esta tradición, a principios de los años 60, comienza a perfilarse Mendive, sólo que en su obra, quizás de algún modo relacionado con Lam, había algo distinto a otros pintores, que en ocasiones lo hacían por moda intelectual. En Mendive esta vertiente resultaba auténtica. El hecho mismo de pertenecer a una familia vinculada a las prácticas religiosas de ascendencia africana y de habitar en un espacio —la barriada de Luyanó— en el que era muy normal la práctica de estas religiones, demuestra cómo esta presencia le venía de cuna y no era incorporada por una reflexión de carácter intelectual. Hay quienes han utilizado los elementos africanos contenidos en la plástica popular tradicional como un recurso estructural, formal o técnico para renovar la creación artística, para darle nuevos caminos, incluso encontrar una identificación con la idiosincrasia nacional.

En cuanto a la apreciación de la obra de este creador hay algunos puntos de vista erróneos. Hay quien lo ha situado en una dimensión *naïve*, primitiva, como si no existiera en su obra una sólida estructuración profesional. En Mendive, la misma formación artística que había recibido en la Academia, desde los inicios, comienza a ser subvertida, uniendo elementos de la formación profesional con otros procedentes del mundo artesanal de los ambientes populares vinculados a la decoración y la ritualidad. Un rasgo que lo diferencia bastante de un pintor popular es su actualización y conocimiento del proceso de evolución formal, técnica y conceptual del arte universal. Lo que sucede

es que de allí solamente ha tomado el espíritu de renovación sin necesidad de someterse a cambios bruscos que pudieran afectar su individualidad expresiva. Otros han planteado que en su obra predomina el carácter ritual ante el artístico, lo han valorado más con los códigos de las imágenes de la ritualidad procedente de África que con los códigos de su propia creación artística. Pero además, en Menvive hay una dimensión cultural coral; ha trabajado muy enterado de lo que ocurre en otros géneros como la danza, el teatro, el ballet y la música.

Él crea acompañado de la música, pero no de la ritual sino de la clásica, y esto nos habla de su universalidad. No es un artista maniatado en una sola dirección de la organización cultural de nuestra identidad. En él se está produciendo un proceso tentacular de interrelación que le permite asumirlo todo como cultura humana, más que como cultura geográfica. Una obra abierta a las preocupaciones del hombre, a sus simbolismos, a su visceral humanismo. Esto es vital para comprender la evolución que lo conduce a las *performances* o escenificaciones plásticas que desarrolla en los últimos años.

La obra plástica de este cubano encarna aspectos hereditarios afrocaribeños vigentes en la tradición cultural de su nación. Siempre ha sido así: desde la segunda mitad de los sesenta, cuando superó los estereotipos académicos a través de una manera de hacer que se valía de artesanales maderas quemadas y esgrafiadas, hasta sus posteriores momentos, caracterizados sucesivamente por representaciones esbozadas sobre texturaciones casi monocromas, visiones semidecorativas con atractivos colores, escenas a base de acentuadas líneas y planos punteados, y en esa modalidad pictórica de hoy, provista de oscurecidas «fantasmagorías» con acento expresionista y efectos imprecisos que alguna gente puede identificar con la muy en boga «mala pintura». Es, la suya, una concepción artística que procede de una intensa y profunda aprehensión del folklore de Cuba; no asumida mecánicamente, sino en calidad de *transposición al lenguaje imaginativo* que expresa su condición de artista. En la esencia y apariencia de todo cuanto pinta (y digo pinta, porque es lo que siempre hace, hasta en los dibujos y en los muñecos o en la carroza que hizo para el carnaval habanero de 1988), Menvive integra la proyección de los mitos experimentados por él desde la infancia, haciéndolos participar de las *operaciones simbólicas* propias de su subjetividad estética. De ahí que sus realizaciones recreen las visiones y los valores religiosos que forman parte de su sistema de pensamiento e individualizada cultura de cubano y caribeño.

Mas, lejos de traducir cualidades de «*médium*» o de comportarse como el «*brujo-artista*» que pueden ver en él quienes se guían por la equívoca extrapolación de la paleoantropología al estudio del arte, este «*imaginero del Siglo XX*» produce nuevas formas para transmitir la belleza, multisignificación y riqueza metafórica contenidas en las representaciones míticas. Se trata no de la recreación de una mitología cualquiera (procedimiento éste usado por distintos estilos de la modernidad y la posmodernidad), sino precisamente de apreciaciones personales basadas en el pensamiento por imágenes propio de los mitos sincréticos aparecidos en la historia y cultura de su ámbito materno.

Pero no sólo eso, a diferencia de otros pintores está recreando la forma de representación de los mitos. En su obra no se toman exclusivamente los elementos visuales de las imágenes míticas que él hereda sino que él está generando nuevas representaciones míticas. Hay un proceso de invención eidética e icástica en su producción. Es muy

difícil tomar una imagen de Mendive y remitirla a un mito específico o una representación alegórica y ceremonial determinada porque en su obra hay una abstracción más profunda que lo lleva a recrear esas imágenes y a transmitirle algo que proviene de una distinta relación con los mitos, incluso de los contemporáneos en su propia existencia ambiental.

Dentro del variado proceso creador de Mendive están —como señalaba Marx— «la naturaleza y la sociedad misma moldeadas ya de una manera inconscientemente artística por la fantasía popular»¹; pero igualmente se exterioriza su personalidad, o lo que es lo mismo: el conjunto de percepciones y placeres, enfoques y dilemas que le son característicos. En ello se diferencia también del artista *naïve* dedicado a mostrar de modo ilustrativo las vivencias y tradiciones. Pues Mendive instituye una *mitología individual*, que objetiva mediante recursos visuales de mitos y simbologías etnoculturales, y que estructura con medios expresivos del acumulado técnico-formal del arte. Únicamente entendiéndolos como libres lecturas poéticas de las figuraciones plásticas de este pintor, pueden aceptarse juicios donde se presentan sus imágenes como registros directos de algún sistema de creencias, como exposición pormenorizada de fetiches y objetos ceremoniales, de actos rituales y sentimientos ancestrales específicos. Porque en Mendive hay mucho más que aquello que puede detectarse en las producciones tribales de África o en las folklóricas del Caribe: están expresadas también sus emociones, alegrías, angustias y sensaciones cotidianas de artista cubano de nuestra época.

Cuando uno analiza la evolución cromática en su obra advierte que hay registros y claves de color que tienen que ver mucho con su ambiente de vida y estados de ánimo. Mendive pinta lo que cree y cree en las representaciones que pinta. Pero lo hace desde una perspectiva de individuo informado, con la lógica contemporánea de la cultura de su país y del mundo, así como por conducto de mediaciones que son privativas de los lenguajes de la plástica. Su poética se alimenta de la memoria personal y del ambiente circundante, al tiempo que formaliza artísticamente la peculiar mitología que participa de su concepción sobre la existencia. En la pintura (sobre lienzo y papel, cosas y cuerpos) que desarrolla, tiende a darnos lo que Bajtín denomina «la unidad intuitiva concreta» del «mundo natural» y del «mundo del hombre». En sus imágenes se humaniza la naturaleza y se naturaliza el hombre. Por eso, tan importante o más que la procedencia yoruba o bantú de las referencias míticas de las obras, lo es la formulación de inadvertidos vínculos de la conciencia con la naturaleza, es decir, la presencia en su pintura de interrelaciones poéticas del hombre con animales y vegetales provistos de cualidades y poderes humanos. Me refiero a la función que en Mendive poseen las *categorías-imágenes* «que sirven tanto para la representación argumental de la vida humana, como para la representación de la naturaleza».²

Hay obras de Mendive, especialmente las del último período de creación —el más discutido, quizás el más distante de la percepción fácil o turística— en las que se pueden

¹ Carlos Marx: «Introducción a la crítica de la economía política», *Contribución a la crítica de la economía política*, La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 1972, p. 272.

² Mijail M. Bajtín: *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1986, p. 413.

apreciar cómo se funden elementos de la naturaleza humana con la ambiental, del mundo de la zoología, de la botánica. En este sentido hay antropopatismo (relación directa entre la dimensión antropológica y la natural). No por gusto decidió trasladarse a vivir a una zona de campo, donde se teje la naturaleza. Se genera una especie de acuerdo entre la selva de su imaginación y la selva real. De ahí que en ocasiones haya tomado a la naturaleza como galería; es una especie de retorno de su creación figural hacia su terreno originario.

Esto explica que sus animales parezcan venir de lo que Jorge Luis Borges califica como «jardín zoológico de las mitologías»³, y que muchas de sus figuras «mítico-artísticas» reproduzcan en sus acciones el comportamiento diverso de la naturaleza. Puede afirmarse, por tanto, que en las hibridaciones, símbolos y situaciones de sus cuadros, dibujos, cerámicas, «objetos pictóricos» y «escenificaciones plásticas» adquiere condición de arte lo que antes ha sido proyectado sobre personas, animales, paisajes y plantas. Su creación alcanza entonces la connotación de un «oratorio visual» que surge de la interpretación de los vínculos entre entequequias míticas, experiencias vitales y contexto natural. Es eso lo que en buena medida pone de manifiesto, valiéndose de arquetipos y metáforas, signos cosmogónicos y elementos simbióticos.

Quien conoció el ámbito de la barriada de Luyanó donde antes vivió y creó Mendeive, y conoce el paisaje de la periferia de La Habana que ahora le sirve de morada, puede comprender la tremenda repercusión que tienen los ambientes diariamente sentidos en sus realizaciones plásticas. Si en las obras de etapas anteriores (incluso en las nacidas de su viaje a Nigeria) se notaba la separación formal entre las visiones animales y vegetales, entre sus símbolos y el fondo tropical, dentro de lo que actualmente produce se mezclan y confunden —como en un mismo ser o atmósfera— los ingredientes del reino vegetal y los del animal, los del mito y el espacio voluptuoso de la naturaleza. Con esta última modalidad expresiva que es sin duda momento de síntesis, resulta más apretada y orgánica la combinación de imágenes saturadas de contenido emocional y arquetipos de la conciencia mítica, de misterios y presentimientos. Con ella, Mendeive parece haber llegado a una fase donde lo pictórico se bifurca en fantasmagorías gestuales sobre el espacio bidimensional y actuaciones teatrales que dan vida a la pintura en las coordenadas del espacio real.

Sus *performances* son pinturas teatralizadas, pintura en movimiento y una dinámica lógica de la imagen. Se nota cómo sus imágenes surgen, mueren, se reproducen y resucitan. En la representación mítica ceremonial se tienden a ver las imágenes estáticas pero Mendeive las pone en movimiento. Hay un proceso que le permite desarrollar acciones. Y es este sentido de movimiento lo que torna imprecisos los contornos de la última etapa. Desde mediados de los 80 hay un desplazamiento de la misma imagen dentro del fondo, el principio de la reversibilidad fondo-figura deviene dinámico como en el cinetismo.

Es necesario aclarar que un modo más «sinfónico» y complejo de sentir e imaginar la fusión de creencia y realidad, y una explicable evolución en los intereses estéticos,

³ Jorge Luis Borges: *Manual de zoología fantástica*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 8.

debían contar con una vía pictórica de expresión diferente a las que había utilizado en sus realizaciones de antes de la mitad de los ochenta. Por tal camino, las percepciones y pensamientos trajeron consigo el instrumento de objetivación adecuado para comunicarse. Sucedió lo que Erwin Panofsky expone al escribir: «También en los objetos materiales surge, por tanto, la belleza por influencia de la idea, pero sólo a condición de que —y en la medida en que— su materia sea preparada y dispuesta en cuanto a que se adapte en orden, medida y modo a la sustancia de la idea en la que ella debe encontrar su propia expresión».⁴ Como materialización de sus visiones artísticas de ahora, apareció en Mendive el sistema creador que podía contener cuanto precisaba transmitir por medio de la sugestión y la sugerencia. Las sensaciones confusas y los entrelazamientos de elementos y ambientes, su peculiar antropopatismo y ciertos deseos sublimados, el Caribe en él implícito y una mayor universalización de la poética, encontraron en la doble actividad de tiempos recientes —en pinturas y *performances*— el canal que le provee dinamismo dentro del diverso movimiento de artes plásticas que ha venido desarrollándose en la Cuba de los años ochenta y noventa.

Vale la pena insistir en la idea de que en las creaciones de Mendive se funden las cosmogonías con la cotidianidad, los deleites sexuales con las ánimas, hasta hacer de cada serie suya una especie de fábula donde lo fantástico y la realidad conviven. Incluso lo histórico se nos muestra codificado mediante significados míticos. Por ello en su importante obra *El monte* aparecen dispuestos cimarrones, mambises y criaturas naturales divinizadas; y también es ése el porqué de que colocara las figuras de José Martí, Antonio Maceo y el Che insertadas en fabuloso contexto natural. La dimensión simbiótica distintiva del Caribe está, además, en esa suma de fuerzas personificadas, historia, festividad, erotismo y sutil humor que ha permanecido en la urdimbre de todo lo que ha realizado. Semejante suma puede hallarse, así mismo, en los *performances* que estructura Mendive. Aparte de contar con un equivalente pictórico del tatuaje, que permite modificar el cuerpo en función de la propuesta cultural, hay en ellos un argumento básico que articula lo humano con lo mítico y lo natural. Son escenificaciones que generalmente ocurren en lo que Carlos Fuentes define como «tiempo absoluto del mito», y donde frecuentemente se recurre a una suerte de *parodia ritual* sumamente expresiva, en la cual el coito se identifica con otras acciones (tales como comer y beber, gritar y dormir, danzar y morir). Muy relacionados con el *behavior art* y el *fluxus*, los peculiares *performances* establecen una dinámica compenetración entre oricha y forma natural, estado primitivo de la existencia y aspectos conflictivos de la vida contemporánea, pasiones y deseos. No pocas veces constituyen encuentros insólitos de la peripecia histórica con «ceremonias orgásmicas». Son, para explicarlos de alguna manera, espectáculos sonoro-visuales vertebrados a partir de las posibilidades de la gestualidad y la mimesis, con soluciones próximas a las de la procesión y el ritual o la comparsa de carnaval. El pintor integra en estos los hallazgos de su quehacer artístico, inventa fetiches capaces de unir el valor de lo mítico y la eficacia de la teatralidad, desata la improvisación y el juego inherentes a determinadas formas de arte, y logra trascender la simple reproducción de un evento mágico-ancestral, sugiriéndonos significaciones que pertenecen a la vida de todos. En su esencial concepción creadora, el arte corporal de Manuel Mendive tiene mucho que ver con uno de los planteamientos que Marta Traba

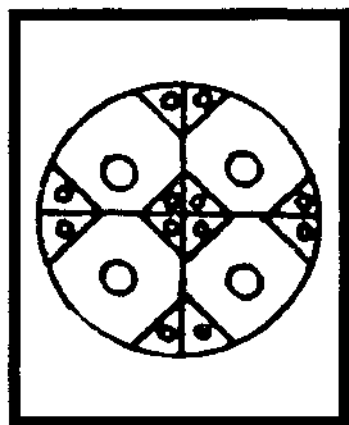
⁴ Erwin Panofsky: *Idea*, Madrid, Ed. Cátedra, S.A., 1979, p. 89.

incluye en su discutible libro *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*, cuando dice: «El aporte que Latinoamérica puede dar a lo lúdico radica, justamente, en su diversa naturaleza, en su interpenetración de elementos míticos reales, con contextos mágicos que afloran de las culturas andinas, centroamericanas o caribes de donde provienen.»⁵

Para concluir quería subrayar algunos aspectos que hemos abordado. En la obra de Mendive más que la presencia de los mitos procedentes de sus propias creencias religiosas está viva la dimensión universal humana. Su creación no puede ser explicada sólo por medio de las referencias etnográficas y antropológicas sino que requiere una explicación en consecuencia con ese principio coral presente en ella; es necesario remitirse a los procesos tradicionales y contemporáneos en los campos de la música, el teatro, la danza y de las diferentes formas simbióticas de la contemporaneidad. Lo otro a señalar es que en Mendive el componente africano ya no es un componente sometido, aplastado —ni siquiera en resistencia— sino que es un componente triunfal, activo y dominante; es ese sentido del mito llevado a una dimensión humanista, equivalente a la que puede tener la cultura occidental. Su arte no solamente se inscribe en una tradición de la cultura plástica cubana que asume la trayectoria caribeña y africana sino también ante un nuevo campo de experimentación, una manera posmoderna, conceptual, vinculada a los posvanguardismos.

De esta manera, está estructurando un nuevo modo de formalizar esta relación tradición-contemporaneidad que ha tenido en Cuba otras manifestaciones como son los casos de los artistas Santiago Rodríguez Olazábal y Belkys Ayón. Una manera de asumir la trayectoria expresiva procedente de lo cultural africano hibridado dentro de la cultura cubana y caribeña hacia una proyección donde estos elementos son vías para llegar a finalidades más complejas de la creación artística.

⁵ Marta Traba: *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*, México, Siglo XXI Editores, 1973, p. 45.



PINTURA, RELIGIOSIDAD POPULAR Y TRANSCULTURACIÓN EN EL CARIBE CONTEMPORÁNEO

Yolanda Wood

Los conceptos del enunciado serán utilizados en su capacidad metodológica-instrumental para indagar sobre el libre juego artístico con el arsenal de fuentes religiosas legadas por la diversidad integrativa de las sociedades caribeñas y la capacidad electiva del artista contemporáneo para recomponerlas y refuncionalizarlas en la realidad cultural del Caribe a través de su pintura.

Cuando Darcy Ribeiro en su libro *Las Américas y la civilización* define la esencialidad caribeña desde una perspectiva antropológica cultural, denomina a esta región «pueblos nuevos». La geografía cultural del Caribe es la resultante de complejos procesos socioculturales donde los encuentros étnicos han resultado una especie de condicionante histórica de nuestra interculturalidad. Esos procesos no se desarrollaron uniformemente sino más bien con fases de discontinuidad cualitativa por las condiciones de dominación colonial impuestas desde hace cinco siglos. Ahora, a fines del segundo milenio, el espacio Caribe indaga sobre su mismidad y su existencia sincrética caracterizadora de una condición mestiza.

La pintura ha resultado en el presente siglo una de las manifestaciones artísticas de mayor coherencia en búsquedas expresivas de autenticidad cultural sobre todo en los últimos veinte años, cuando las propias indagaciones sobre el hombre y la cultura caribeñas se han colocado en el centro de las inquietudes y reflexiones de la región vinculadas a los hechos descolonizadores, de independencia y liberación nacional.

En esta búsqueda antropológica la pintura actúa con fuerza de penetración contextual y eslabona creadoramente las fuerzas constitutivas de una profunda religiosidad popular caribeña de carácter esencialmente transcultural. Las diversas fuentes participantes en esa transculturalidad resultan preexistentes o simultáneas a las propuestas artísticas contemporáneas y adquieren diversos niveles de movilidad histórica por estar sus componentes generadores activos en nuestro contexto cultural. Se trata de fuentes actuantes en una dinámica sociocultural cuyas posibilidades de uso y combinatorias son infinitas, por lo que ofrecen una enorme riqueza de variantes y opciones a la pintura actual del Caribe.

La condición colonial del Caribe y la diversa procedencia de los colonizadores determinó la imposición de los sistemas de creencias imperantes en los centros metropolitanos: catolicismo, protestantismo; el cristianismo se extendió por toda la región en sus diversas variantes. Estas se establecían sobre formas animistas, totémicas y mágico-religiosas, practicadas por las sociedades agroalfareras extendidas por la región del Caribe a la llegada de los conquistadores. El exterminio temprano de la población aborigen no permitió a estas tradiciones constituirse en el ingrediente que distingue la personalidad cultural, aunque logró sin embargo una importante permanencia en la base léxica y en otros aspectos de la cultura, incluso en los propios cultos y ritos de carácter popular. En ellos intervendrían también muy significativamente los procedentes de África. Entre los siglos XVII y XVIII se produce la entrada masiva de negros como mano de obra en las plantaciones caribeñas. Con ellos nuevos mitos, loas y orichas ampliarían y diversificarían, para enriquecerlo, el campo textual religioso en el Caribe, mezclados de forma tal que ofrecen productos sincréticos nuevos como la santería, el palo o el vodú, entre otros.

En la sucesión migratoria que caracteriza la demografía caribeña la llegada de hindúes y chinos en el siglo XIX introducirá nuevas formas de religiosidad, insertas también en la cultura popular, aunque de manera aún más puntual.

Sin embargo, estas cadenas culturales participantes en el proceso transcultural no se reproducen íntegramente en la región. Las propias fuentes religiosas originales fueron sometidas a la laxitud de su aplicación a distancia y en ellos quedaron espacios en blanco, al estar todas estas culturas fragmentadas en su unidad textual original.

A ello habría que añadir la incompreensión del sector dominante hacia las formas de la religiosidad popular caribeña, por desconocimiento y subestimación, lo que significó su desvalorización ante los textos de las religiones hegemónicas. Por acciones de clandestinaje y cimarronaje cultural, el acto sincrético fue desarrollándose en un doble sentido: de la religión oficial a la no oficial y viceversa. En esas intersecciones fue configurándose una esfera de interconexión generadora de la religiosidad popular: «se homologizaron cosmogonías diferentes, equiparando sus valores simbólicos sin sectarismos [...] los orichas travestidos con las túnicas y los sacramentos de la cristiandad se hacían los protagonistas experimentados de una operatoria que hoy se calificaría de posmoderna al comportarse frente a la iconografía católica de una manera semiótica».¹

La evangelización hispánica, el proyecto más ambicioso de extender el credo católico al Nuevo Mundo, resultó insuficiente a pesar de todos los recursos puestos en juego. Sus efectos en el Caribe propendieron definitivamente a una fe popular que entremezcló textos de diversas fuentes, textos incompletos, o fragmentados; textos escritos u orales; textos de diferente temporalidad histórica. Todos ellos son constituyentes de un modo u otro del espacio de religiosidad transcultural vigente en las sociedades caribeñas.

¹ Osvaldo Sánchez: «Sincrétismo, postmodernismo y cultura de resistencia». *Kuba ok*, Catálogo de la Exposición «Arte Actual de Cuba», 1 marzo-13 mayo 1990. Städtische Kunsthalle Düsseldorf in Zusammenarbeit mit dem, en colaboración con el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de Cuba, p. 19.

Para el artista del Caribe contemporáneo estos textos-referencias constituyen un amplio arsenal de posibilidades electivas, favorecidas por una vocación regeneradora de la personalidad cultural. En ella las zonas marginadas de lo popular penetraron al espacio de la pintura, de modo que se produjo una acción legitimadora de textos inexplorados en el campo específico del arte pictórico como una forma de reivindicación de nuestra historia transcultural.

La pintura caribeña ha revelado aquí el enorme caudal de los textos-referencias para actuar como catalizadores de la originalidad pictórica de la región, al intervenir con diversos procedimientos en la configuración de la imagen visual.

En el proceso de apropiación, el artista contemporáneo del Caribe dialoga plásticamente con los recursos que le aporta el archivo sociocultural de las tradiciones pasadas y presentes por una parte; y por otra con los recursos visuales de la modernidad. En la pintura, la apropiación de elementos visuales de la religiosidad popular constituye la ganancia enriquecedora de las interferencias e interrelaciones de los textos-referencias, y es en ello donde se verifica la originalidad en la que intervienen los juegos libres por alusión, cita, parodia o *collages*. La acción consciente que ello significa por parte del artista, constituye un proceder de carácter intertextual ante su realidad transcultural. En su libertad electiva y en su recombinatoria sintética, la imagen deviene portadora de un profundo carácter sincrético al actuar con los recursos de la modernidad para indagar en la religiosidad popular y penetrar a ella. El término de intertextualidad ha sido acuñado en condiciones de la posmodernidad, y está implícito en algunos de los fundamentos que definen sus claves, caracterizadas por la fragmentación y su preferencia por el montaje, la descanonización y el deconstruccionismo. Todos estos elementos, y otros que pudieran enumerarse de la sensibilidad posmoderna, llevan implícito de un modo u otro una ambigua relación pasado-presente que significa un juego más libre con el arsenal de procedimientos acumulados por los textos icónicos del pasado, una libertad de elección para asumir la memoria o integrar los componentes de la cultura masiva en amplia expansión.

Por eso decía Manfred Pfister que «la intertextualidad ha devenido la marca de fábrica misma del posmodernismo».² Sin embargo, el propio autor indaga sobre cierto comportamiento del concepto y precisa que «es un fenómeno que en modo alguno está restringido a la escritura posmodernista».³ toda vez que en una perspectiva diacrónica los textos son también referencia permanente a otros textos, ya que la apropiación textual no deviene sólo de la realidad, sino de la ganancia enriquecedora de una multiplicidad de textos que se entrecruzan en coordenadas espacio temporales concretas. Con palabras de Pfister: «no hay texto sino sólo relaciones entre textos».⁴

² Manfred Pfister: «¿Cuán posmoderna es la intertextualidad?», *Criterios*, La Habana, ene.-jun. 1991, n. 29, p. 6.

³ *Op. cit.*, p. 9.

⁴ *Op. cit.*, p. 11.

De tal modo que la intertextualidad podría ser interpretada como una condición existencial del texto y entonces su análisis adquiere la connotación funcional de herramienta metodológica para la evaluación de su comportamiento en determinada condicionalidad histórica, tanto en el plano diacrónico como sincrónico. El ejercicio de aplicación instrumental presupone el ejercicio crítico a partir de algunos presupuestos esenciales que permitan explicar cómo y por qué se asume como recurso de creación y de apropiación artística.

En las condiciones particulares del tema de estudio, valdría la pena indagar sobre la capacidad del concepto para penetrar a una interpretación de la pintura del Caribe contemporáneo y muy especialmente a la pintura de los últimos veinte años en la región. Es precisamente en este siglo donde de manera más orgánica se logra una autonomía para el arte y un *status* de funcionamiento social que aún en condiciones asincrónicas se extiende por todo el Caribe.

En la pintura del Caribe contemporáneo parece haber una vocación intertextual más bien producida por una voluntad regeneradora que por una condicionalidad textual. En ello intervienen dos factores histórico-culturales que resultan de las condiciones en las cuales se desenvuelven la creación y los creadores. Por una parte una intención reconstructiva histórica y por otra una operación naturalizadora de nuestra mismidad caribeña. Ambas se han desenvuelto en condiciones de movimientos liberadores y anticolonialistas, por lo que se han orientado hacia la expresión de la identidad cultural y como desafío a la colonización.

La dirección de estas búsquedas no ha resultado un camino lineal sino más bien zigzagueante, con altas y bajas y producciones de mayor o menor calidad en lo artístico, pero ello no reduce su capacidad de funcionamiento como tendencia en la pintura del Caribe contemporáneo sobre todo en los últimos cincuenta a sesenta años. Esos artistas que han aportado una sustancialidad caribeña a sus pinturas, sin facilismos ni reduccionismos banales, y si a través de búsqueda y estudio sistemáticos, resultan fuentes esenciales en esta indagación.

Los precursores partieron de una visualidad implantada desde los centros emisores, que entonces coincidían con los centros metropolitanos. Las condiciones coloniales de dominación fueron legitimadoras de un paradigma, que en lo artístico, remitía a los modelos de autoridad histórica. Esos textos canónicos hacían impenetrable la entrada de otros textos visuales, que por el propio modo de estratificación social establecido por la colonia eran considerados primitivos, y por lo mismo, invalidados del reconocimiento de sus valores originales y participacionales en el sistema de la cultura.

Sin embargo, con las fuentes de religiosidad hegemónica, coexistían otras, indicadoras de la múltiple formación socio-cultural caribeña, conformadoras también de nuestra visualidad e insertas básicamente en las zonas marginalizadas de lo popular, que sólo contemporáneamente ha logrado penetrar al espacio de la pintura.

De modo que en el arte pictórico contemporáneo hubo una acción legitimadora de textos inexplorados en el campo específico de las artes plásticas, que dinamizó no sólo

el *status* de esos textos sino también su interpenetración, ya que no se trató de una reivindicación excluyente sino integrativa por el mismo modo de comportamiento y apropiación artística de los procesos culturales caribeños. La interpenetración de textos de diversas fuentes religiosas en condiciones de intertextualidad pictórica ha sido la resultante en el Caribe de una historia transcultural.

Allí la pintura caribeña ha revelado el enorme caudal de la religiosidad popular, tanto en asuntos como en aspectos morfológicos y sintácticos de las obras. Y es precisamente en esos componentes donde se verifica la originalidad, al penetrar a los elementos de la religiosidad popular tanto por alusión, cita, parodia, entre otras modalidades.

En este sentido el artista emplea esas fuentes para hacer con ellas una elaboración sintáctica con nuevas connotaciones. Los textos de la religiosidad popular quedan atrapados en una red de diferentes relaciones y la condición sintética e integrativa de la imagen visual coloca en primer plano un sistema de valores que reduce la condicionalidad dualista de lo propio y lo ajeno.

En esa «solución recombinatoria», pueden participar enriquecedoramente las «autorreferencias», con palabras de Nelly Richards. Ellas se verifican de distinto modo: por la procedencia social del creador y sus propias vivencias, por su religiosidad, por su formación, etc. Ellas pueden intervenir pero no determinar, porque la condición de transculturalidad activa mecanismos interpretativos y psicoperceptivos a los cuales accede el artista también por voluntad investigativa y por procesos intelectuales.

De modo que lo más interesante radica en que los textos no funcionan como pretextos sino como textos alternativos en simultaneidad, como arsenal que remite cuando más a presentes anteriores pero presentes al fin, por el mismo mestizaje de tiempos convergentes en la realidad actual del Caribe.

Esas referencias a la religiosidad popular aparecen marcadas de diverso modo en la obra artística, con mayor o menor intencionalidad, con mayor o menor énfasis, y con mayor o menor posibilidad de decodificación. En la semiosis social estas señales intensifican el valor dialógico de la obra al ampliar el diapason perceptivo y reducir los límites de una lectura unilateral. Pero al apropiarse el artista de los textos vigentes en la cultura y la sensibilidad popular los efectos del diálogo podrán ser más o menos fructífero con los emisores portadores del significado textual y producir también ruidos e interferencias comunicativas. Otros conflictos semióticos derivan del funcionamiento de la obra fuera de sus contextos de origen ya que puede conducir a lecturas externas o de una profundidad poco certera.

Son los conflictos de una intertextualidad transcultural que se desarrolla en condiciones coloniales, semicoloniales o neocoloniales, donde el significado textual además de articular una relación comunicativa entre emisores y receptores, dialoga también con el contexto cultural actual y anterior. Él, como texto-total, participa sólo fragmentariamente en la obra definitiva, desde su propia inmanencia, pero en una recombinación verificable no sólo en la obra-objeto sino en su relación con el entorno y la forma de participación de la obra en el espacio o en la relación con el espectador. Del mismo modo la selección de materiales o de formas sensiblemente indicativas de su origen actúa también como recomponedores del significado textual.

Las múltiples fuentes de la religiosidad popular participan del montaje intertextual de diferente modo: a nivel temático y a nivel formal. En el primero interviene el arsenal legado no sólo por los textos icónicos sino también las fuentes literarias, la oralitura, el folklore y la vida cotidiana. En la segunda, diversos modos de codificación intervienen en nuestra visualidad con una evidente intención de modernidad y diversos niveles de actualización al respecto. Esta simultaneidad de códigos no permite identificar la pintura del Caribe contemporáneo con un estilo o modo particular de hacer, sino más bien y por el contrario aceptarla en su diversidad, donde ha permanecido un esquema básico de codificación a partir de la pintura europea occidental y norteamericana más reciente, con un entrecruzamiento discursivo que toma también de movimientos artísticos de nuestra América, en especial la pintura mexicana.

En el entrecruzamiento intertextual el artista no abarca el significado completo de los textos-referencias, ni en lo temático ni en lo formal, sino en una doble interacción por el mismo modo que participa en la lectura de la formación histórica caribeña que «cuenta como texto en la semiótica general de la cultura».

El procedimiento intertextual-transcultural «penetra a la historia y se inserta en ella» (Kristeva, citada por Pfister). Es así como el artista del Caribe logra ser original. Al vulnerar el modelo de codificación visual europea occidental en el que desarrolló su formación y al cual está sometido a través de los medios hegemónicos de divulgación y circulación de la obra de arte, al manipular esos modelos y referencias por su propio y libre juego creativo por la identidad cultural, sus temas-referencias aluden siempre a la huella, pero en el acto de manipulación están las expectativas. El artista no reduce su condición sino que la refuerza, pues en el modo de intertextualizar habrá un sello de personalidad que, quizás, lo hará inconfundible.

Con su acto acerca el arte a su tiempo y a sus circunstancias y en ello va su aporte a la reafirmación de la identidad cultural. El artista refuerza en la obra su valor práctico e ideológico. Al disolver la coherencia de las fuentes religiosas originales y de las religiones modelicas hegemónicas, procede por selección, reordenamiento e integración; monta y desmonta en un proceso de gran intensidad constructora-destructora. Por eso no se trata de un metatexto logrado por acumulación ni superposición, sino más bien de una especie de «autoconciencia intertextual» que está en el creador como poética sustantivadora de su propuesta artística.

Al hacerlo jerarquiza textos devaluados por la cultura de élite y coloca su obra en un espacio de renovación y reafirmación socio-cultural. Penetrar a ese campo intertextual sin eclecticismos constituye un reto para el artista caribeño, pues la efectividad del mensaje se logra no por equivalencias semánticas de la diversidad textual en interacción, sino de ese producto final en el que transculturalmente estemos «todos mezclados». En ese sentido resulta esencial no sólo el aspecto intertextual sino también el ideotextual, es decir, la propia relación con la cultura y el pensamiento del autor. La idea que refuerza la interrelación textual resulta una especie de adecuación del texto a su contexto y distingue un comportamiento comprometido en la fundamentación de la propuesta artística.

Lo más complejo resulta en la legibilidad del producto artístico, ya que el exceso de particularismo puede interferir la concretización visual en las transacciones culturales de lectura y apropiación textual. Ello presupone la autenticidad de las intenciones ideestéticas para que en el proceso de vasos comunicantes el artista localice y facture visualmente los fragmentos recuperados que integran su estructuración visual. En ese sentido la composición de los fragmentos adquiere un rango de primera importancia. En esa ordenación sintáctica actúa con una libertad que lo distingue. El sistema de relaciones compositivas queda en el plano central de su novedad artística.

De tal modo que la composición estructuradora de la forma actúa ella misma como componedora de sentido. El montaje, desde la fragmentación selectiva integrada creadoramente funciona en una dimensión ideológica, etnológica y cultural. En ocasiones se expresa a nivel signico-simbólico, más por «convenciones culturales» que por la inmediatez relacional entre idea-imagen y objeto. En ese comportamiento signico la pintura del Caribe penetra a una escala trascendente, que supera los localismos e indaga sobre una perspectiva humana y universal aunque parta de los textos-referencias que conviven en nuestra realidad.

En esta conversión signica interviene no sólo una imagen enunciativa-figurativa, sino también aquella que procede por recursos de relación contextual menos evidentes. En este caso sin embargo, se perfilan evocaciones de alta densidad informativa dadas por elementos sensoriales que reconocemos insertos en la cultura caribeña. Entonces la narratividad de la obra queda sugerida para el libre juego de la recepción. El título puede resultar un vehículo de lexicalización para la penetración al texto visual, un accionador de la imaginación o del vínculo del artista con su entorno y el público.

Por estos modos de comportamiento, la pintura del Caribe no ha sido en general una generadora de tendencias. Al respecto decía Juan Acha que si Lam es importante no es porque creó una tendencia nueva, sino porque exploró un sustrato.⁵ Los procesos de desfasaje en relación con los centros emisores-metropolitanos no permiten estudiar nuestro arte pictórico a partir de los ciclos estilísticos de la pintura internacional. Por demás ella se estructura desde una perspectiva paradigmática-generalizadora en una especie de metarrelato unificador que desconoce las diferencias. No presupone ser posmoderno el hecho de reconocerlas, este es quizás un conflicto para la centralidad que la había ignorado, pero no para el que adquirió la conciencia de lo diferente y se reconoció como tal. El primer acto de diferenciación y autonomía fue la descolonización y la independencia. Con ella se desencadena la reflexión sobre nosotros mismos y la identidad.

La identidad caribeña se ha construido en una perspectiva dialógica con la alteridad, con esa imagen no sólo que tenemos del otro sino la que el otro tiene de nosotros. Un autor martiniqueño ha reflexionado intensamente sobre este problema conducente en gran medida al exotismo. René Ménil define tres formas esenciales de comportamiento exótico. El primero lo distingue como natural, dos humanidades colocadas frente a

⁵ «(H)achazos». Entrevista realizada a Juan Acha por Alexis Somoza y Félix Suazo. *El Caimán Barbudo*, La Habana, mar. 1990, p. 10.

frente se presentan como extrañas una a la otra. Un exotismo diferente, «el exotismo colonial» que deriva de una condicionalidad de existencia social en la cual la situación de dominación es la que define los rasgos de la mirada, y finalmente se refiere a un «exotismo contraexótico» desarrollado por una actitud de negación como sustrato y que en su opinión genera un nuevo conflicto: «mostrarme como no soy en la intención de ser originales».⁶

Este resulta un evidente peligro en el manejo de los textos visuales, y puede verificarse en esos comportamientos estéticos, tanto por una realidad presentada en Kodak Polaroid, a la manera de decir del puertorriqueño Antonio Martorell cuando estudia algunas características de una estética caribeña o un excesivo folklorismo que puede llegar a iluminar con gas de neón los *houmfors* haitianos para realizar en ellos *performances* y *happenings*.

Le toca una esencial e importante misión a la investigación y a la crítica en lo que se refiere a la pintura del Caribe. Significa la necesidad de antologizar la producción plástica caribeña para realizar la construcción teórica necesaria que sea también, en términos de interpretación, nuestra versión de liberación cultural. La posmodernidad no se desenvuelve históricamente para el Caribe en condiciones similares a la modernidad. Desde esta última comenzó, asincrónicamente en la región, un proceso pictórico que está en desarrollo. Este surgió con sellos distintivos que le otorgan su peculiaridad, la principal de ellas fue la identidad en la negación-afirmación de la modernidad.

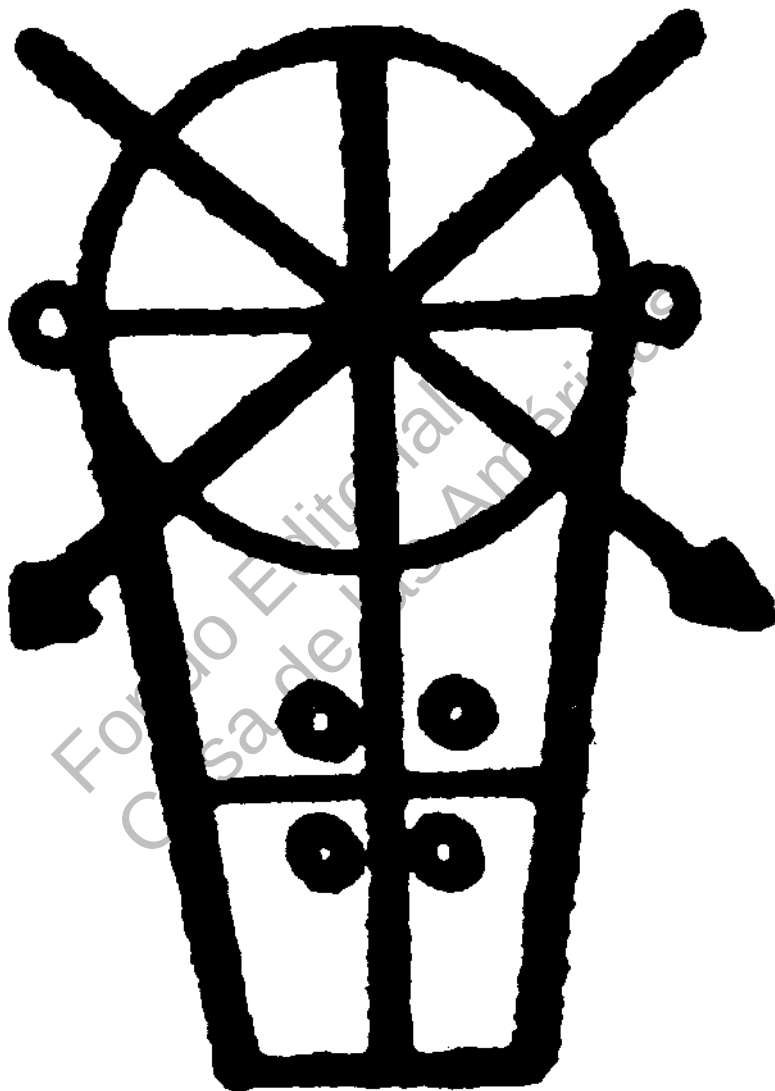
Ser modernos, no contravino la recombinatoria de los distintos referentes integrativos. Las libertades expresivas introducidas por las tendencias artísticas europeas se asumieron críticamente, y se actuó sin prejuicios sobre los textos auténticos. Es un hecho asociado a la propia conformación del concepto de nación en el Caribe que es un fenómeno de los siglos XIX y XX, y que ha significado la reflexión sobre nuestra personalidad cultural no conformada por aculturación, pues las culturas formativas no fueron asimiladas unas por otras. Melville Herskovits precisa la necesidad de estudiar en su contexto específico ese suceso interactivo cultural del que por sincretismo surgen nuevos valores a partir de los contactos interculturales. El concepto de transculturación del cubano Fernando Ortiz distinguía una peculiar existencia de esas culturas en su proceso transitivo. De modo que en el cruce heterogeneizador de culturas la pureza de cualquiera de los textos tomados en unilateralidad puede indicar imitación. Ya hoy se acepta la necesidad de su refuncionalización en nuestros contextos, «ligar el arte a los contenidos de identidad». Del mismo modo se supone la actuación con los textos-referencias, pues su asimilación mimética y reproductora puede significar también la falta de recontextualización crítica.

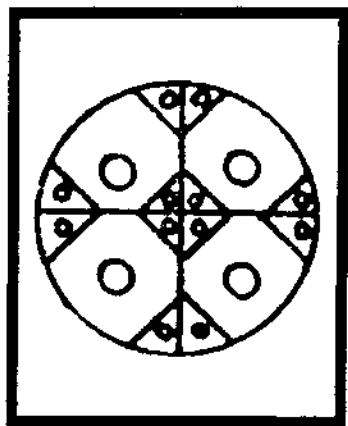
La intertextualidad transcultural hace por esencia al texto definitivo exocéntrico y contenedor de la «historia cruzada». Ello ha generado también la subvaloración de la propia pintura por su incapacidad de referir con sus medios tradicionales ese ámbito

intertextual, de modo que los pintores muchas veces para seguir avanzando han tenido que abandonar la pintura. Quizás más que abandonarla, interpenetrarla con diversos recursos y técnicas para lograr además de algún modo escindir la distancia entre la estética occidental y popular.

De modo que como los textos, tanto modelos como referencias, ocupan un espacio de movilidad histórica por estar sus componentes generadores activos en el espacio cultural, y por otra parte, como ellos mismos no son textos inmóviles sino que fueron y son textos en una dinámica transcultural, sus posibilidades de uso y combinatorias son infinitas así como las que pueden rendir a la labor creativa de la pintura actual, que al indagar sin reparos en nuestra personalidad cultural, encuentra allí el variado acervo de un sustrato de religiosidad popular que la nutre y enriquece.

Fondo Editorial
Casa de las Américas





WIFREDO LAM: MODERNISMO DESDE EL CARIBE

Gerardo Mosquera

Everything is gonna be all right

BOB MARLEY

La historia del arte ha sido en buena medida un relato eurocéntrico, vamos descubriéndola como una construcción *Made in the West* que ha excluido, disminuido, descontextualizado o puesto en bantustanes a buena parte de la producción estético-simbólica hecha en el mundo. Resulta cada día más urgente sobre todo para los latinoamericanos, deconstruirla en beneficio de discursos más descentralizados, dialógicos, integrativos, contextualizadores y multidisciplinarios, basados en la hibridación y la transformación, abiertos hacia una comprensión intercultural de las funciones, significados y estéticas de aquella producción y sus procesos. Hace tiempo René Etiemble descalificaba «toda teoría que se elabore exclusivamente a partir de los fenómenos europeos»¹ y su advertencia es alarmante en nuestro campo.

Estas notas se enrumban en esa vía, intentan esbozar una interpretación de Lam desde África en América. Como se trata de un artista paradigmático del modernismo latinoamericano, su análisis podría extenderse hacia una lectura del arte moderno en América Latina desde América Latina. Aspira a abrir caminos en valorar la obra del pintor cubano, menos como resultado del surrealismo o de la presencia de lo «primitivo», lo africano o lo afroamericano en el arte moderno, y más como fruto de la cultura cubana y del Caribe y como pionera de una acción del Tercer Mundo en la escena contemporánea. Se trata en mayor medida de un cambio de punto de vista que de una lectura diferente. Porque las fuentes culturales de Lam han sido ampliamente reconocidas, pero subordinadas al arte occidental de vanguardia, nunca al revés, desde ellas mismas, analizando su acción propia sobre ese arte, su construcción particular de cultura «cultura» contemporánea. El desplazamiento de perspectiva al que me refiero dejaría de en-

¹ René Etiemble: *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, 1974, p. 11.

fatizar, por ejemplo, en la intervención de estos elementos culturales en el surrealismo, para entender este movimiento como un espacio donde aquellos se manifestaron fuera del campo tradicional, convertidos en accionadores de la cultura de vanguardia desde ellos mismos. A esto debe haberse referido el propio Lam cuando dijo que él era un «caballo de Troya»².

Este salto no responde a un desplazamiento binario. Al revés, conlleva al reconocimiento de la cultura occidental como propia del orbe de hoy, al haber sido impuesta por la expansión planetaria del capitalismo industrial, que integró por primera vez al mundo en un sistema global centrado en Europa y más tarde también en Estados Unidos. Muchos elementos de esa cultura dejan de ser «étnicos» para internacionalizarse como componentes intrínsecos de un mundo moldeado por el desarrollo de Occidente.

El giro en la manera de ver a Lam no conlleva dejar de reconocer su formación académica, la influencia de Picasso y el surrealismo, ni dejar de considerarlo un participante en el movimiento moderno. Él mismo me sorprendió una vez, durante una entrevista, cuando al mostrarme una lámina con un cuadro suyo de franca apariencia africana, comentó: «¡Hay que haber visto mucho Poussin para hacer esto!» Aunque la tensión del «¿quién come a quién?» está más o menos presente en toda relación intercultural, sus procesos, aun bajo condiciones de dominio, resultan más bien un «toma y daca», como decía Fernando Ortiz. El papel activo del receptor de elementos ajenos, quien los escoge, adapta e innova, fue resaltado hace mucho tiempo en la antropología por Boas, Lowie, Kroeber, Herskovits y otros. Es curioso que casi simultáneamente los modernistas brasileños habían planteado como programa la «antropofagia» selectiva de la diferencia.³ Programa difícil —y de anticipado «posmodernismo»—, pues no se lleva adelante en un campo neutral sino de dominio, con una praxis que asume tácticamente las contradicciones de la dependencia y las deformaciones poscoloniales.

Las dificultades son numerosas. El reverso de la exclusión y el silencio es el tokenismo. Los centros poseen una gran capacidad para reificar la disidencia. Aun cuando la posmodernidad introduce una diversificación heterogénea en las oposiciones centro-periferia, hegemonía-subalternidad, ésta fue impuesta y es controlada desde los centros, reproduciendo su dominio. El centro, disfrazado de relativismo, «amenaza con arrebatarse a la periferia su protagonismo de lo alterno», como dice Nelly Richard⁴ y embotarle su filo opositor, deglutiéndolo. El interés posmoderno por la alteridad es, una vez más, eurocéntrico, un movimiento del dominante hacia el dominado: el Otro somos siempre nosotros. Se introduce el peligro de que nos «otricemos» voluntariamente para satisfacerle a Occidente el neoxotismo de la diferencia. En todo caso, las culturas

² Citado por Max-Pol Fouchet: *Wifredo Lam*, Barcelona, 1984, p. 31.

³ *Primitive Art*, de Franz Boas, es de 1927 y un año después se fundó la *Revista de Antropofagia*, en cuyo primer número apareció el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade. Para un enfoque crítico de su programa ver Zita Nunes: *Os males do Brasil: antropofagia e a questão da raça*, Rio de Janeiro, 1990.

⁴ Nelly Richard: «La centro-marginalidad posmoderna», ponencia en el Simposio Identidad Artística y Cultural de América Latina, Arts International y Memorial de América Latina, São Paulo, 1991, manuscrito.

subordinadas tienen que aprovechar para sí las posibilidades que les brinda la nueva situación y su retórica descentralizadora. Uno de los desafíos ineludibles, más poscolonial que posmoderno, es la transformación en beneficio de ellas de la cultura dominante, deseurocentralizándola sin mella de su capacidad de acción contemporánea.

El viraje de punto de vista en la lectura de Lam intenta romper los dualismos y reconocer las hibridaciones, complejidades e «inautenticidades» propias de la dinámica poscolonial, al tomar conciencia de la acción cultural del orbe periférico en los procesos contemporáneos, del modernismo a la posmodernidad. Porque a pesar de las estructuras de dominio prevalecientes, la ruptura de las totalizaciones que esta última conlleva pudieran ser, como sugiere Kapur, consecuencia y no descripción «de un universo realineado» por la praxis de sociedades antes desplazadas por completo.⁵ Esta praxis no consiste en una vuelta al pasado anterior a la globalización traída por la expansión occidental, sino en la construcción de cultura contemporánea —capacitada para actuar *hic et nunc*— desde una pluralidad de perspectivas.

El diálogo intercultural implícito en la obra de Lam ejemplifica un empleo ventajoso de la diversidad «ontológica» en la etnogénesis de las nuevas nacionalidades latinoamericanas, de la cual el Caribe resalta como paradigma. Nacidas de procesos de acriollamiento e hibridación, integran el tronco cultural de Occidente, pero son moduladas desde dentro por ingredientes no occidentales muy activos. La cultura europea está en sus orígenes, no resulta ajena de la manera en que puede serlo para los africanos o los asiáticos, divididos entre su viejo acervo tradicional y el impuesto por el colonialismo. Lam pintaba academia, cubismo o surrealismo dentro de una tradición familiar, así fuera como segundón. Su valor estuvo en hacer un giro cualitativo y fundamentar su arte en aquellos componentes de origen africano vivos en la cultura cubana. En cierto modo su obra reproduce la pluralidad propia del Caribe, centrándola en el componente de origen africano, que da el perfil a la región. Lam construye identidad asumiendo lo diverso desde lo no occidental, una respuesta fecunda a los problemas crónicos del Yo en América Latina, tan a menudo extraviada entre el mimetismo euronorteamericano, el repudio a Occidente, la utopía de la «raza cósmica» o el nihilismo de sentirse en medio de un caos.

El viraje en la interpretación de Lam responde a una nueva orientación de los discursos correspondiente a la acción que se está produciendo de la periferia hacia el centro, en la cual aquella deja de ser un reservorio de tradición para actuar hacia una descentralización polifocal, multiétnica, de la cultura «internacional», junto con un fortalecimiento de los desarrollos locales.⁶ Estos procesos impulsan el desmantelamiento de la historia del arte como relato totalizador y teleológico desde el paradigma del arte occidental.

⁵ Gesta Kapur: «Tradición y contemporaneidad en las Bellas Artes del Tercer Mundo», en *Debate abierto: Tradición y contemporaneidad en la plástica del Tercer Mundo*, III Bienal de La Habana, 1989, p. 12.

⁶ Gerardo Mosquera: «Tercer Mundo y cultura occidental», *Lápiz*, Madrid, a. VI, n. 58, abril de 1989, p. 24-5.

Asombra que la crítica y la investigación del arte no hayan valorado a Wilfredo Lam como el primer artista que presentó una visión desde lo africano en América en toda la historia de la plástica de galería. Este acontecimiento, que ocurre entre 1941 y 1942, marca un hito indiscutible en el devenir del arte, y es el logro crucial del pintor, mucho más allá de lo que pueda haber contribuido a la renovación americana del surrealismo, el cubismo, el expresionismo abstracto⁷ o el modernismo en general. Además, porque lo que hizo por ellos fue resultado del enriquecimiento que aportó al brindarles una carga de significados nuevos, al multiplicar sus alcances, al emplearlos para introducir el vuelco de perspectiva dentro de ellos mismos, no contradiciéndolos sino apropiándolos, reciclándolos, adaptándolos, resemantizándolos. En este sentido era también heraldo de ese desafío heterodoxo contra el monismo occidental, mediante el reajuste en vez del rechazo, que se extiende hoy espontáneamente en la periferia.

A mí me parece que esto es una cuestión clave. Durante mucho tiempo *La jungla*, este famoso cuadro de Lam que ha estado en exhibición permanente en el Museo de Arte Moderno de New York se vio ubicada a un costado del guardarropa. Un brillante crítico asiático norteamericano, John Yau, escribió un texto que publicó en *Arts Magazine*⁸ donde discutía el porqué el MOMA tenía que tener a Lam junto al guardarropa. Era un poco porque la obra de Lam rompía el discurso teológico del arte moderno organizado por el MOMA en sus salas superiores, y entonces no se sabía dónde ubicar a Lam. Desgraciadamente la historia del arte y sobre todo Estados Unidos han tenido a Lam como una suerte de nota al pie cuando se discute el surrealismo. Finalmente, después de este artículo y la presión que otras personas hicimos, Lam, en el nuevo reacondicionamiento del MOMA, está dentro de las salas, en la parte del surrealismo. Sin embargo, lo que no se ve es el aporte que para la historia del arte hiciera Lam cuando por primera vez usa el modernismo como un espacio para la expresión de contenidos culturales afroamericanos y afrocubanos en particular. Este giro en la interpretación de Lam es paradigmático de todo el trabajo que es necesario hacer con la historia del arte, que es desconstruirla en cuanto a relato totalizador eurocéntrico y mirarla desde perspectivas múltiples que tienen que ver con los discursos de las culturas periféricas y su intervención dentro de esta historia del arte.

Si los africanos participaron en la integración de las culturas caribeñas, muchas manifestaciones de estas culturas, aunque no estén vinculadas con tradiciones o temas africanos, ni en directo con las capas populares donde predominan los negros y sus costumbres, pueden tener algún cromosoma del África que plasme rasgos y gustos particulares, modelando la identidad peculiar de lo caribeño.

Este término «caribeño» más allá de lo geográfico se ha forjado en la práctica hacia el sur y aún hasta el Pacífico para nombrar la presencia interna en la cultura de rasgos definitorios de origen africano.

⁷ Por vía de pintores como Gorky y Pollock, menos por el automatismo surrealista que por la sensibilidad «primitiva». Gerardo Mosquera: «Algunos aportes de América Latina a la "plástica universal"», ICSAC. *Cahier 4*, Bruselas, marzo de 1985, p. 14-5.

⁸ John Yau: «Please, Wait by the Coatroom. Wilfredo Lam in the Museum of Modern Art», *Arts Magazine*, New York, n. 4, diciembre de 1988, p. 56-9.

Pero Wifredo Lam es el primero donde la presencia de África aparece de cuerpo entero, como factor decisivo de la expresión. Este acontecimiento responde a un proceso complejo. Hijo de un chino inmigrante y una mulata, en su ambiente de formación en Sagua La Grande deben de haber tenido gran peso la familia materna, oriunda del lugar, y su medio. Su madrina fue una sacerdotisa ligada al cabildo de Santa Bárbara (Changó), que todavía existe en el pueblo, ubicado en una región de fuerte tradición afrocubana. Aunque Lam no se inició en la santería, si se formó en contacto con ella y en un contexto donde participaban las tradiciones de ancestro africano.⁹ Aún si no hubiera sido así, insisto en que lo africano, en mayor o menor medida, está presente en todo caribeño, por ser un factor constitutivo de su cultura, y los acervos afrocubanos resultan familiares para todos.

Cuando el artista sale de Cuba en 1923 no busca el París de las vanguardias, sino la España académica. Allí adquiere un oficio clásico y se gana la vida haciendo retratos. A fines de la década del veinte pinta algunos cuadros en la corriente del surrealismo español, con resabios académicos. Sólo a mediados de los treinta se interna en los lenguajes modernos. En París —llega en 1938 a causa de la guerra— se consolida como modernista tardío, con el apoyo de Picasso. La pintura de 1938 a 1940,¹⁰ aunque se basa mucho en la máscara y el geometrismo africanos, lo hace a la manera del malagueño y, en general, de la Escuela de París: como recurso formal en primera instancia, dentro de una «cocina» ya acuñada por ésta, un lenguaje epigonal constituido por una combinación de ingredientes (cubismo sintético, Matisse, Klee, etc.).

A Picasso le interesaba la plástica de África como geometrización, como síntesis constructiva de la imagen humana. Sus obras más expresionistas o fabuladoras se apoyan menos directamente en el geometrismo africano, más frío, más abstractizante. En Lam se va produciendo una especie de conexión de ambos costados, proceso que va fraguando al unísono su expresión personal. Tiene lugar en Francia, en cuadros de 1940 como *Composición en amarillo*, *Retrato*, *Hombre-mujer* y *Simbiosis* —los dos últimos títulos son significativos de lo que ya intenta comunicar: la unidad de lo existente, según veremos—, y 1941, como sus dibujos para ilustrar *Fata Morgana*, de Breton. En estas obras surgía ya la poética que lo caracterizará en adelante. La evolución tiene que ver sin duda con su vínculo con los surrealistas y la fascinación de éstos por las culturas tribales, aunque Lam, un solitario en virtud de su biografía heterodoxa, desplazada entre varios mundos y poéticas, nunca se afilió al movimiento.

Pero comienza a emplear recursos caros al imaginario visual surrealista, como los ojos dobles y adopta la figuración pictórica de Julio González, que será la base de la suya propia. Se inclina a figurar seres mitológicos, fantásticos y a la vez más carnales que sus personajes anteriores, esquematizados por el geometrismo africano-cubista. La máscara del África va interesando menos por su lección de síntesis —enseñanza morfológica—, en beneficio de su hazaña inventiva por modelar lo sobrenatural —ense-

⁹ Sobre este aspecto crucial de su biografía consultar Antonio Núñez Jiménez: *Wifredo Lam*, La Habana, 1982, y Max-Pol Fouchet: *op. cit.*

¹⁰ Sobre la evolución de la pintura de Lam debe consultarse José Manuel Noceda y Roberto Cobas Amate: «Wifredo Lam desconocido», catálogo de la IV Bienal de La Habana, 1991, p. 155-60.

fianza mitopoiética y expresiva—, basada en la anterior. A diferencia de otras representaciones religiosas, la máscara no se limita a dar rostro a lo sagrado: debe personificarlo, volverlo una presencia en movimiento, una entidad física que podamos ver y sentir a nuestro lado. Decía Lezama Lima que «la máscara es la permanencia del orden sobrenatural en los efímeros».¹¹ Con ella se representa lo sobrenatural como natural, se hace real lo maravilloso.¹²

Al momento de su llegada a Cuba, Lam parece haber ido orientándose hacia su poética definitiva en medio de tantos y tan rápidos desplazamientos. La atmósfera cultural introducida por el surrealismo había propiciado que su propio mundo, el de su cultura, fuera manifestándose en un ejercicio de modernidad. La llegada a Cuba fue el encuentro con ese mundo en la realidad, y su desbordamiento en la pintura. El arribo no produce el deslumbramiento ante el trópico, sino ante la pertenencia. Viene a ser la confirmación y el hallazgo final de su espacio. Es un «retorno al país natal» en el sentido del largo poema de Aimé Césaire. James Clifford ha indicado que quizás no hay retorno para nadie a un país natal, sólo notas de campo para su reinvención. La obra del cubano puede ser vista en esa perspectiva, relacionada con la negritud como construcción neológica y consciente de un paradigma negro.

En la isla el pintor redescubre su universo cultural en cuanto universo artístico personal. Fascinado por lo africano y lo «primitivo» gracias al arte moderno, había ido dando salida a lo «africano» y lo «primitivo» que llevaba por dentro. Este proceso se define al contacto en caliente con las tradiciones afrocubanas. En Cuba, dice Ortiz, «lo afroide está en él mismo, en Lam y también en todo su contorno»,¹³ no es un sentimiento difuso ni un sueño, una añoranza, o algo que está en el museo. La folklorista cubana Lydia Cabrera resultó clave para este acercamiento, al introducir al pintor en aquellos medios e instruirlo acerca de sus mitos, liturgias y representaciones. Lam también queda impactado por la luz y la naturaleza. Había transitado, como dice Carpentier, de un mundo «fijado» a otro «de simbiosis, de metamorfosis, de confusiones, de transformaciones vegetales y telúricas».¹⁴ Pero, insisto, la clave de todo este descubrimiento está en que era la anagnórisis, en cuanto hombre del Caribe, de alguien formado como modernista en Europa, sin contradicciones, energizando los diversos costados implícitos en la nueva experiencia.

¹¹ José Lezama Lima: «Homenaje a René Portocarrero», en su *La cantidad hechizada*, La Habana, 1970, p. 380.

¹² Diríamos así en alusión a Carpentier, quien usa a Lam como paradigma de su concepto de lo real-maravilloso en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949), donde lo enuncia por primera vez.

¹³ Fernando Ortiz: «Las visiones del cubano Lam», *Revista Bimestre Cubano*, La Habana, vol. LXVI, n. 1, 2 y 3, julio-diciembre de 1950, p. 269. Este texto, publicado también como monografía con el título *Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos*, La Habana, 1950, constituye una de las interpretaciones fundamentales del pintor, y un sabroso ejemplo del barroquismo en la prosa cubana.

¹⁴ Alejo Carpentier: «Un pintor de América: el cubano Wifredo Lam», *El Nacional*, Caracas, 1947. Reproducido en el catálogo de la *Exposición Antológica «Homenaje a Wifredo Lam» 1902-1982*, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, 1982, p. 77-8.

Las obras de 1942 —año de su regreso a la isla— en adelante constituyen la expresión propia y definitiva de Lam, primera visión desde lo africano en América dentro del arte moderno. En ellas tienen lugar cambios formales donde triunfa una figuración que, aunque salida del cubismo, se aleja de la descomposición analítica de las formas, y de su reducción sintética, en pos de su *invención*, con el fin de comunicar, más que de representar en estricto, una mitología viva del Caribe. Hay un barroquismo de elementos naturales y fantásticos que se interpenetran en un tejido visual y signico decodificado por Navarro,¹⁵ cuyo mensaje es la unidad de la vida, visión propia de las tradiciones afrocubanas, donde todo aparece interconectado porque todo —dioses, energías, seres humanos, animales, plantas, minerales— está cargado de fuerza mística y depende y actúa sobre todo. En esta dirección muchos cuadros de Lam pudieran ser comparados a las *ngangas* del palo monte, recipientes de poder donde se estructuran palos, hojas, tierras, restos humanos y de animales, hierros, piedras, signos, objetos, espíritus y deidades, en una especie de resumen del cosmos.

Conjuntamente con la visión integral e implícito en ella, el arte de Lam, con sus mezclas de lo terrible y lo bello, lo fecundante y lo maligno, lo vital y lo destructivo, comunica un universo no regido por la polaridad bien-mal, luz-tinieblas, cielo-infierno, dios-diablo de la tradición cristiana, originada en el Oriente. Corresponde con la pluralidad del politeísmo sudanés y de las religiones tradicionales bantú, ajenas a la concepción dual, tan cara a Occidente.

Su pintura es una cosmogonía «primitivo»-moderna, una recreación del mundo centrada en el Caribe, apropiando los medios del arte occidental y en el espacio por él abierto. Es un relato de génesis, de proliferación de la vida, de *aché*, energía universal. Ortiz habla de «naturaleza viva»¹⁶, y la frase alude a un género establecido en la tradición pictórica occidental, que Lam emplea como referente o estructura plástica y al mismo tiempo transfigura, porque en la cosmovisión implícita en su arte nada es muerte sino metamorfosis, porque todo está lleno de enérgica presencia espiritual. Así, llegó a pintar *El despertar de la naturaleza muerta* en 1944.

Percibo también una relación con Elegguá en su discurso. Este dios, el Exu brasileño, el Eshu-Elegbara yoruba, el Legba ewe-fon, es el único cuya imagen-fundamento Lam adopta, descrita casi literalmente, como elemento presente en la gran mayoría de sus cuadros. Elegguá es el *trickster*, el principio de incertidumbre, diacrónico, de cambio, por contraposición a Orula-Ilá, el principio estructurador, el saber acumulado. Elegguá es el dueño de las puertas y los cruces de caminos, abre y cierra todo, pero resulta imprevisible, travieso, azaroso.¹⁷ El sentido mutante de la pintura de Lam, donde todo parece transformarse en otra cosa inesperada, pudiera relacionarse con el dios. Su arte

¹⁵ Desiderio Navarro: «Lam y Guillén: mundos comunicantes», en *Sobre Wifredo Lam*, La Habana, 1986; «Leer a Lam», en *su Ejercicios del criterio*, La Habana, 1988.

¹⁶ Fernando Ortiz: *op. cit.*, 1950, p. 259.

¹⁷ Sobre Elegguá consultar: Roger Bastide: «Immigration et métamorphoses d'un dieu» *Cahiers Internationaux de Sociologie*, París, 1956; Lydia Cabrera: *El monte*, La Habana, 1954; Juana Elbein dos Santos: «Exu Bara, Principle of Individual Life in the Nago System», en *La notion de personne en Afrique noire*, París, 1973; Joan Wescott: «The Sculpture and Myths of Eshu-Elegba», *Africa*, Londres, a. XXXII, n. 4, octubre de 1962.

es también una metamorfosis, un «canto de ósmosis», como el autor tituló una de sus pinturas. Igualmente se afilia con Elegguá el desplazamiento de visión traído por este arte, en cuanto cambio fundamental en sí y por la encrucijada cultural que representa.

La gran transformación que tiene lugar en la pintura de Lam no es formal: el artista siempre continuará en deuda con Picasso, González, Matisse, el geometrismo africano y la tradición clásica del arte de Occidente. Lo trascendental que ocurre es un cambio de sentido. La dación de nuevo sentido proviene de un objetivo diferente y su metodología, que introducen giros significativos en un lenguaje propicio, sin determinar la radical invención de otro. Picasso y muchos modernos se inspiraron en la máscara y la estatuaria africanas para conseguir una renovación principalmente formal del arte de Occidente, en total desconocimiento del contexto de estos objetos tanto como de sus significados y funciones. Lam descubre la plástica africana y «primitiva» en Picasso, y comienza a emplearla a la manera de éste. Pero bajo el impulso del surrealismo va activando su mundo personal de un modo en que ésta determina un trabajo más interiorizado con aquellas formas. El redescubrimiento de Cuba determina una eclosión de lo africano dentro de su propia formación cultural, una salida de su *Weltanschauung* caribeña y de la relación de ésta con su medio natural y social. En cuanto artista moderno, deja de trabajar con las geometrificaciones africanas para, por primera vez de manera coherente, natural y espontánea en el arte moderno, trabajar con su sentido.

Los contenidos «primitivos» de otras culturas penetran así en la pintura de Occidente, revitalizándola. Sin embargo, por centrarse en experiencias y perspectivas diferentes, inician a la vez el largo camino de la posible transformación polifocal de esta cultura—en cuanto metacultura de la contemporaneidad—dentro de la compleja contradicción de los procesos poscoloniales. Lam rellena el cubismo de los significados que éste había ignorado en su uso morfológico de la plástica africana, nacida para satisfacer funciones religiosas. Si comparamos un personaje «africano» de Picasso u otro semejante del Lam picassiano de 1938-1940 con cualquier figura, todavía parecida a aquéllas, del Lam «cubano», veremos que los primeros son seres humanos geometrizados, y los segundos entidades mitológicas casi nunca individualizadas del todo. No es que el pintor realice una resemantización de las máscaras africanas, volviendo a dotarlas de sus significados de origen. No hay cita en estricto de tipos específicos de máscaras, dado el grado de descomposición, mezcla y reelaboración de las fuentes, aunque alguna, como la *ghon* de los senufo, pueda aún reconocerse. La intertextualidad es aquí más bien genética y de sentido. Lam se inspira en la imaginación semiótica de las máscaras, para conseguir por cuenta propia y dentro de un imaginario más personal lo que aquéllas procuraban: la construcción de lo fantástico-natural, vinculado con un medio y una concepción del mundo. Procura una aproximación abstracta al sentido místico que las máscaras intentaban expresar en sus contextos, mediante los recursos y funciones, necesariamente diferentes, de la pintura de caballete y el arte a la manera occidental actual, como actividad autónoma, autosuficiente, «desinteresada», como lenguaje imaginal ligado a lo estético. Esta aproximación le sirve para expresar su visión desde sí mismo y desde lo africano en América.

No existe tampoco una codificación precisa en Lam, a pesar de lo mucho que se describe su pintura como conjunto de símbolos. El mismo ha dicho: «no soy dado a hacer uso

de una simbología precisa». ¹⁸ Sus referencias a los complejos religioso-culturales afrocubanos son muy indirectas. Muy pocos elementos resultan identificables, excepto la efigie de Elegguá, ya comentada. Pero ni aún en este caso aparece en vínculo explícito con los poderes, mitos, ritos o espacios ceremoniales de esta deidad, como no sea en un plano muy general. Lo anterior persiste aun cuando los títulos refieran a dioses y sus altares específicos, que permanecerían irreconocibles para cualquier creyente, al prevalecer la reinvencción a la descripción. Únicamente aparece una codificación simbólica más estricta en algunos grandes óleos del segundo lustro de los cuarenta, como *Presente eterno*, ¹⁹ *Las bodas*, *Belial*, *emperador de las moscas*, *Anunciación*, peculiarizados a la vez por un mayor naturalismo en la figuración y por su agresividad expresionista. Lam sólo busca transmitir, por los medios tropológicos del arte moderno, una cosmovisión condicionada por los factores africanos vivos en su cultura de origen, un sentido místico general procedente de ella.

Todo este cambio de visión descansa en la presencia interna en la cultura del Caribe de rasgos generales propios de la conciencia africana: sus filosofías religiosas, sus cosmovisiones, su pensamiento mitológico, sus etnociologías... Trazos de esta conciencia africana interiorizados y disueltos participan en la conformación de la sensibilidad y el imaginario caribeños, con su particular mundo simbólico. Por ejemplo, se ha indicado la naturalidad con que el pensamiento mitológico actúa en el Caribe dentro de la conciencia moderna, y sin contradicciones. La discusión va del «*principe de coupure*» de Roger Bastide ²⁰ al «realismo mágico». No se refiere a una supervivencia de mitos, sino a una naturalidad para la mitologización semejante a la de los «primitivos», pero en creadores «cultos» contemporáneos, capaces de enfocar el mundo a través de estructuras propias del pensar mitológico, y de reflejar una realidad donde la magia y el mito son muy activos dentro de la problemática contemporánea.

El desplazamiento que introduce Lam se proclama en ocasiones polémicamente. Su pintura tiene mucho de agresión al buen gusto burgués, y él lo ha confirmado al declarar su voluntad de crear «figuras alucinantes, capaces de sorprender, de turbar los sueños de los explotadores». ²¹ Este programa tan ingenuo sólo puede tomarse en sentido figurado, como postura dentro de su propio arte; como poética. Hay una predilección por formas agresivas, púas, cuernos, dientes, que en ocasiones llenan todo el cuadro, como en las *Escolopendras*; por formas repulsivas, que refieren a alimañas, serpentiformes a veces; por formas grotescas, de «*gros orteil*», como los pies grandes y ciertas deformaciones. Este *épater le bourgeois* a la manera del surrealismo se dirige en el sentido de ofensiva tercermundista contra el gusto legitimado y, en última instancia, contra la estética occidental «distinguida». Pero lo hace desde el interior de la

¹⁸ Citado por Max-Pol Fouchet: *op. cit.*, p. 68.

¹⁹ Ver la interpretación de esta obra realizada por Suzanne Garrigues: «Cultura y revolución en La eterna presencia de Wifredo Lam», en *Plástica del Caribe*, *op. cit.*, p. 183-92.

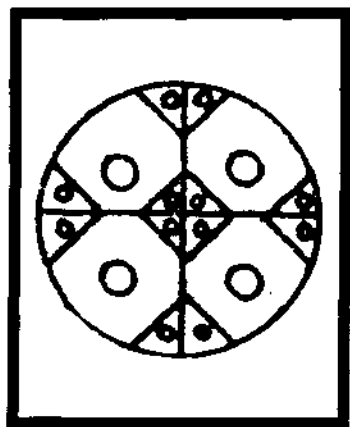
²⁰ Roger Bastide: «Le principe de coupure et le comportement afro-brésilien», *Anais do XXXI Congresso Internacional de Americanistas*, São Paulo, 1955, p. 493-504.

²¹ Citado por Max-Pol Fouchet: *op. cit.*, p. 31.

modernidad, y aún del clasicismo, que nunca abandona sino cambia de signo, en una contraposición dialéctica. El corte anticolonial que proclaman las tijeras del personaje de *La jungla* no busca una ruptura utópica, quiere un viraje y a la vez una síntesis capaz de ser legitimadas por la modernidad, obteniendo un espacio no occidental dentro de Occidente, descentralizando, transformando, deseuropeizando... Realmente, la pintura de Lam, sobre todo en su «período cubano» tiene poco de decorativo a pesar de su belleza. Todavía hoy sus cuadros chocan a muchos. La ironía de que los «explotadores» cultos los hayan colgado bien pronto en las salas de sus casas puede verse, al igual que el vaso mitad vacío o mitad lleno, como reificación o infiltración, pues tiene de ambos. En tales ambivalencias y contradicciones se da el juego de la cultura poscolonial, sobre todo aquella del inmigrante en los centros, que es absorbido a la vez que transforma desde dentro.

La síntesis polémica se proclama en la concepción misma de algunas obras. Podemos apreciarla en cuadros que aparecen desde 1949 hasta 1961 y representan mujeres sentadas en poses propias de los retratos académicos, con las manos en gestos de «buenas maneras» convencionales. Pero estas damas elegantes han sido pintadas con el más «salvaje» revoltijo de máscaras, rabos, cuernos, crines, espinas y cuanta referencia fito y zoomorfa le ha permitido crear sus figuraciones mitológicas. En ellas parece explicitarse una oposición integrada entre el aristocratismo académico y un «primitivismo» dionisiaco. Ya en una tinta de alrededor de 1943 una bella mujer desnuda, dibujada a la manera del Picasso clásico, se mira al espejo y éste le devuelve la imagen de un ser mitológico. Estas piezas metaforizan esa suerte de crítica tercermundista a Occidente que integra su programa artístico. Lo mismo ocurre en una *Venus* en pose y en piezas sobre temas clásicos de la pintura occidental y el cristianismo, como *Anunciación* y *Maternidad*. Ahora, su crítica es más bien una desconstrucción, en el sentido de que se lleva a cabo, insisto, dentro de los medios y tradiciones occidentales mismos, que son reelaborados con una óptica y morfología opuestas, pero capaces de metamorfosearlos hacia una elegancia nueva, diferente. Estas piezas constituyen casi una alegoría de la propia obra de Lam y de su proposición estética.

Estamos ante un cometido pioneril que sufren las contradicciones planteadas por su propia estrategia, por ejemplo, la permanencia de cierto exotismo, propio de la visión deslumbrada occidental sobre todo surrealista hacia lo africano y en general, hacia todo lo primitivo, estetizado como misterio, magia, tinieblas, fantástico, etc. Pero esta obra no es contradictoria en sí misma pues se fundamenta en asumir la compleja contradicción de los procesos poscoloniales claves en la biografía de su autor para junto con la de otros modernistas latinoamericanos iniciar el largo camino de la posible deseurocentralización de la cultura occidental transformándola en cuanto metacultura de la contemporaneidad. El artista, es decir Lam, como Eleggua, es dueño de los saberes de la encrucijada.



COMPLEJOS RELIGIOSOS AFROCUBANOS Y SU APROPIACIÓN EN CREADORES CUBANOS CONTEMPORÁNEOS

Ivonne Muñiz

A ningún caribeño le resulta insólito que en su cotidianidad y en la propia dinámica contemporánea convivan —y se encuentren en interacción— lo real, lo inmediato y lo moderno, la magia, el mito, las tradiciones y la religiosidad popular.

Este comportamiento cultural revelado, a manera de síntesis, en la vida colectiva de nuestras sociedades, no sólo se proyecta en el universo sagrado y ritual del creyente; se extiende también a otras zonas culturales. Sucede así en la práctica artística, escenario en el que se produce una interpretación y apropiación de este patrimonio como una forma de representatividad cultural y simbólica de nuestra identidad.

Somos los caribeños el producto de un peculiar mestizaje, de una simbiosis, de un encuentro y un choque étnico cultural que se produjo de manera dinámica entre pueblos que —con diversos niveles de desarrollo— confluyeron en un mismo tiempo histórico en la región. En el complejo proceso de transculturación se unieron, mezclaron e interactuaron valores culturales diversos, condicionados por el lugar que ocupaban sus portadores en la estructura económico-social.

El africano, sometido a la aculturación-deculturación, recibió un impacto devastador que violentó sus modelos precedentes. Su estructura de pensamiento quedó fragmentada, lo que conllevó a la pérdida de algunos valores; otros, los más estimados y los más funcionales, se adaptaron, se modificaron y transformaron en las nuevas condiciones impuestas. Se produjo una retención cultural en función del contexto, una funcionalidad contextualizada que se manifestó fundamentalmente en sus conceptos religiosos y su pensamiento mágico-mitológico.

Para evitar una total suplantación de valores y sobrevivir, sus nuevas instituciones religiosas sincretizaron y equipararon cosmogonías, dando vida así a sus panteones —como estrategia simuladora y de resistencia—, los que se expresan con variantes en los países de la región. Sin embargo, en nuestro acercamiento a esta temática no nos proponemos abordar la estética representacional de los complejos religiosos afrocubanos sino la interpretación de este universo religioso y su sistema simbólico representacional en la creación artística visual más reciente de Cuba, concretamente en las décadas del 80 y el 90.

Abordaremos la apropiación artística de esta fuente, su recontextualización en el discurso artístico, en algunos casos desacralizado y desmitificado, asumida no como elemento formal o temático sino recurriendo a su esencia y a sus valores antropológico y sociológico. En otros casos, incorporada como fuente viva en textos que suman la experimentación artística a la poética ritual del artista creyente.

Con las influencias del conceptualismo, el Arte Povera, el Pop Art, el Body Art, los *performances*, los *happenings* y el arte posmoderno donde la representación no está sujeta a patrones de forma y estilo sino en función de transmitir al receptor conceptos e ideas, los artistas cubanos de esta generación desacralizaron modos convencionales de representación de las referidas tradiciones.

A la desconstrucción de lenguajes del discurso hegemónico de la década anterior se sumó la descanonización en la representatividad artística, no sólo como signo de ruptura sino fundamentalmente en función de reafirmar valores colectivos tradicionales de una cultura híbrida y sincrética que cada vez perfila y precisa más su propia estética: la caribeña, en la modernidad.

Y si no, ¿cómo interpretar el hecho de que el lenguaje visual de los complejos religiosos afrocaribeños sea una de las temáticas a la que más se recurre actualmente en la creación artística del Caribe? Creo que lejos de proponerse constituir —casi en su gran mayoría— un elemento de atracción y complacencia turística o precisar un modelo estratégico de la periferia para intentar ubicarse en el mercado internacional, constituye una reafirmación y legitimación de los valores tradicionales propios, una nueva lectura de la identidad, una necesidad de arraigo en el pasado para la conformación de nuestras sociedades. Y —¿por qué no?— un signo de distinción cultural reafirmado por la colectividad en un momento de crisis espiritual.

Pero más allá de una preocupación por indagar cuáles han sido las formas de interpretar los creadores cubanos el lenguaje visual de los complejos religiosos afrocubanos o cómo se han apropiado de estas tradiciones, nos interesa precisar cuál ha sido la génesis socio-cultural de esta práctica artística, su impacto, efecto y trascendencia en la sociedad. En primer lugar precisar cómo el acercamiento e incursión artística en esta zona cultural no se ha comportado de un modo forzado, externo o simulado. Sus exponentes no se han ubicado en la posición de espectadores pasivos: la mayoría ha sido parte de este proceso, y definen su papel como portadores y participantes activos.

En sentido general, se ha dado una interiorización, una reflexión, una búsqueda e investigación sobre los sistemas de pensamiento, la cosmovisión, las nociones de carácter filosófico, sus valores éticos, sus formas de expresión social, sus comportamientos y su inserción social. Por otra parte, se han estado procesando artísticamente vivencias colectivas, problemas existenciales del ser humano, inquietudes y asideros espirituales desde concepciones estéticas que reclaman del espectador la aceptación *in situ*, momentánea, dado el carácter generalmente efímero de esta producción. Y es precisamente en este sentido donde se produce la ruptura respecto a generaciones anteriores, a nivel de una transgresión de géneros, códigos, canales de comunicación y lenguajes expresivos.

El artista se ha dirigido esta vez no sólo a estimular los mecanismos neurosicológicos de la percepción visual en su receptor sino también sus procesos perceptivos de reconocimiento, interiorización, confrontación y asimilación. Del mismo modo, el receptor no está frente a simples alusiones a una cultura fosilizada, agónica, de la cual sólo quedan vestigios, residuos o depósitos que deban preservarse, sino ante una cultura redefinida por el propio protagonismo de los agentes sociales que la engendran.

Es imposible abordar la producción plástica de los 80 –y en específico las expresiones a las que nos hemos referido– sin detenernos en la obra de quienes pudiéramos llamar precursores de estas concepciones estéticas en Cuba: Ana Mendieta (1948-1985) y Juan Francisco Elso (1956-1988), ambos fallecidos prematuramente.

Desde el Earth art, Ana incursionó en el universo mítico y ritual de las religiones afrocubanas buscando una vía para restablecer su comunicación con el ser humano y la naturaleza. Apoyada en sus acciones artísticas, en las que recurría al lenguaje del Body art, Land art, fotografía, video y «escultura», transmitía sus propias reacciones psicológicas y sus reflexiones socio-filosóficas y estéticas. Su cuerpo devino en un medio, un recurso, un objeto de expresión, en el que se fundían aspectos corporales y espirituales, los primeros en función de los segundos. El centro de interés de su arte fue el ser humano y su identidad cultural desde una concepción mística del mundo, y tomó como punto de referencia sus propios conflictos, inquietudes y contradicciones, sus intentos por redefinirse y reencontrarse en la historia, en el pasado y en sus orígenes.

Durante un *performance* en 1973, en Old Man's Creek, en la ciudad de Iowa, la artista evocó un rito preparatorio del ceremonial ñáñigo o abakuá. Frotó su cuerpo con sangre y rodó sobre un lecho preparado con plumas blancas, representando el gallo blanco que se sacrifica en la ceremonia.

Ana se apropió también de elementos de la estética representacional de la santería, los cuales incorporó a su discurso. En 1977, en la misma localidad, ejecutó otra acción: moldeó una forma humana en el lecho de un río, basándose en su propia silueta, como referencia simbólica a Ochún, oricha que vive en los ríos, dueña de las aguas dulces.

La artista incursionó también en otra de nuestras raíces: la cultura aborigen. En el año 1981, precisamente en su segunda visita a Cuba, justo a los veinte años de su salida cuando niña, escogió como zona de trabajo la Cueva del Águila, en las Escaleras de Jaruco, en cuyas paredes esculpió una figura femenina tomando como referente su cuerpo e invocando la cultura taína.

En Juan Francisco Elso, magia, religión y mito, presentes en su propia vida, estaban también en función de su poética. Arte y vida integrados y conciliados, comunicándose, enriqueciéndose y complementándose en el proceso creativo.

De 1986 es la instalación suya titulada *Por América*, en la que aparece la figura de José Martí, héroe nacional. La imagen de Martí se proyecta como ícono revolucionario, guerrero y guardián de su propia tierra: la América. Martí deviene imagen sagrada, figura mística por su trascendencia histórico-ética y humanidad integral. Gerardo

Mosquera ha descrito cómo el artista vistió la escultura con tierra y por dentro la «trabajó» y «cargó» con su propia sangre y la de su esposa, y otros elementos ocultos, a la manera de un *nkisi kongo*.¹

Sin embargo, la instalación de Elso no nos conduce al descubrimiento místico por la presencia de símbolos culturales establecidos o fijados. El misticismo que emana de esta figura nos lleva más allá de la adoración o el culto; nos conduce a la reflexión, a creer en algo supremo pero real, en algo que los humanos somos capaces de demostrar, en el reconocimiento a las fuerzas y las convicciones que fortalecen e iluminan al ser humano. Es la revelación de la trascendencia de un ideario y de una acción.

La repercusión de estos universos culturales en nuestro contexto: lo aborigen y lo afrocubano fue una constante en la obra de estos creadores. Tanto Elso como Ana Mendieta abordaron en su práctica artística este legado cultural.

En María Magdalena Campos (1959), una de las exponentes más jóvenes, el acercamiento al universo mítico e iconográfico de las religiones afrocubanas ha estado en función de su identidad femenina. De nuevo aparece la presencia del individuo como referente fundamental; esta vez con un interés más directo, la reafirmación de su identidad sexual, de su identidad como mujer, con sus propios atributos: psicológicos, sociales y corporales. En una fotografía de 1989 aparece retratada la artista con el torso desnudo mientras sostiene delante de sus senos dos imágenes religiosas muy populares en nuestro país. A la derecha la Virgen de la Caridad del Cobre, sincretizada con Ochún, oricha identificada con el amor, la femineidad y el río, símbolo de la gracia, la sensualidad y sexualidad femenina; a la izquierda la Virgen de Regla, equiparada en la santería o regla de Ocha como Yemayá, madre de todos los orichas, dueña de las aguas y el mar, savia de la vida, diosa de la maternidad.

La apropiación iconográfica es el medio representacional de un conflicto. Madre y mujer, cómo se ha incorporado esta condición dual en la sociedad. La artista intenta transgredir convenciones sociales que aíslan cada función como entidad diferente; la maternidad y la sexualidad concebidas por algunos no como pares integrados, enriquecidos, encontrados, y sí como condiciones existenciales, opuestas y distantes. Toda la iconografía manejada por la artista (la afrocubana, la precolombina o la europea) así como los objetos contruidos a manera de representación cultural, resaltan su intención crítica y reflexiva sobre el tema de la femineidad y el *status* de la mujer en nuestras sociedades.

Otra manera de acercamiento a la cosmogonía de las religiones afrocubanas es el trabajo realizado por Martha María Pérez (1959), quien ha utilizado la fotografía como medio expresivo de sus investigaciones antropológicas, motivadas éstas por su experiencia personal. La maternidad y sus huellas en el cuerpo de la mujer, las supersticiones, creencias populares y tabúes transmitidos a la mujer embarazada constituyen el foco principal de su reflexión. Lo mítico y lo ritual, lo tradicional y lo cotidiano, mezclados para dar lugar a una poética muy original.

¹ Gerardo Mosquera: *Arte Cubano Actual* [Catálogo], Centro Cultural/Arte Contemporáneo, México, 1992.

Te nace ahogado con el cordón es el título de una fotografía que pertenece a la serie *Para Concebir*, realizada entre 1985-1986. La artista se refiere a la creencia popular de que la mujer durante el embarazo no puede usar cadena o collar colgado en su cuello pues ello puede traer efectos o consecuencias mortales para su bebé. Otra fotografía de la serie es *No matar ni ver matar animales*, acto prohibido por determinadas supersticiones a la mujer embarazada.

Estas me las dio la ceiba y su savia y su aire me dan vida, es la referencia visual directa a las huellas físicas del parto, marcando el trauma en el tejido de su abdomen, la herida, la cicatriz y la presencia de dos muñequitos delatando el hecho de haber concebido jimagüas. La ceiba se subraya como ícono sagrado.

Como una constante aparecen las transcripciones orales y el texto que sirve de complemento y apoyo a la imagen. El espectador puede encontrarse enfrentado a dos niveles de lecturas que se definirán según su sistema de orientación de la recepción, los significados asimilados por él, sus ideas o concepciones filosóficas. Pudieran leerse estos trabajos como una forma de reafirmar esas creencias o entenderse como una manipulación artística o de representación simbólica, para dar paso a la negación. La artista ha comentado:

Establezco mediante mi propia imagen fotografiada una especie de distanciamiento en esas dos alternativas de comprensión, concepción del mundo o valores, y una «proposición ambigua» ante el espectador, además autobiográfica, porque quizás alguna otra mujer en las mismas condiciones, ya sea por superstición y miedo o simplemente por pudor, no hubiera aceptado ser fotografiada en semejantes actitudes.²

Otra línea de acercamiento al mito, a lo ritual, y su iconografía, es la trabajada por Rubén Torres Llorca (1957). En su obra se produce una recuperación y apropiación de la imaginería popular —política o religiosa— que ha adquirido una cualidad sagrada como signo de distinción. Esta iconografía religiosa y política, descontextualizada y desacralizada, va a ser despojada intencionalmente de su carácter ideológico y presentada como objeto autóctono, aislado, expuesto sólo por sus valores artísticos en sí, «con el mismo sentido de imagen artísticamente incuestionable que tienen los objetos de culto o veneración para sus devotos, eliminando lo sobrenatural».³

Sus altares expresan la fascinación por el Kitsch. Incorporará imágenes de los años 50, sugiriendo su presencia en la decoración de algunos hogares en la Cuba contemporánea: los indios, las japonesas, los leopardos, las panteras, los elefantes, las frutas, reproducidos actualmente en yeso. Aparecen también exvotos y objetos difundidos por la industria religiosa que se continúan copiando: Virgen de la Caridad, Virgen de Regla, San Lázaro, Santa Bárbara, etc. Incluye también elementos que nos remiten a los

² Marta María Pérez Bravo: «Comentario Artístico» en *Made in Havana, Contemporary Art from Cuba*, Art Gallery of New South Wales, Australia, 1988, p.28.

³ Rubén Torres Llorca: *op. cit.*, p.32.

cultos afrocubanos, específicamente la santería: un recipiente con atributos de orichas, la campana para llamar a Elegguá, un Osun. Las piezas inducen al receptor a una reflexión, a una conceptualización, a un distanciamiento para evaluar sus propias acciones de sacralización.

Uno de los artistas más activos y de mayor trascendencia de esta generación fue José Bedia (1959). En su arte encontramos algo más que representación, recuperación e incorporación mitológica y ritual; es el resultado de un proceso reflexivo sobre el carácter sagrado de la naturaleza humana y su acción en el universo. Esta etapa se comienza a revelar en 1985 con sus instalaciones *Perfil de un pueblo* y *Sarabanda contra Siete Rayos*, posteriormente fue *El golpe del tiempo*, instalación de 1986, Gran Premio de la II Bienal de la Habana, que transmite su experiencia de convivencia con la población india Sioux, en las reservas de Rosebud, Dakota del Sur.

Su perspectiva etnográfica y antropológica lo condujo a profundizar también en la cosmogonía de los mitos y oficios del Palo Monte, complejo religioso de origen bantú conocido también como Regla Conga, practicada en nuestro país, a veces, en relación sincrética con otras religiones como la santería.

En su instalación titulada *El bien y el mal*, estamos ante la presencia de lo complementario de los opuestos, de dos líneas paralelas que coexisten en la vida, el diálogo entre la vida y la muerte, plasmado también en *Ndoki bueno, ndoki malo*, donde el artista se refiere a la dualidad que puede tener el *ndoki*: al hacer mal al destinatario le estás haciendo un bien al interesado.

Sus reflexiones sugieren el constante cuestionamiento de nuestra identidad étnico-cultural. La coexistencia de lo moderno y lo «primitivo» en la contemporaneidad, su convivencia tensionada o articulada en la sociedad. Lo mitológico y lo real, sus fronteras, su coexistencia; el hombre, sus fuerzas, sus energías, su vitalidad, su trascendencia y la relación de reciprocidad con las fuerzas naturales.

Dos dibujos realizados en 1985, *Los cuatro vientos de Elegguá* y *Vive en la línea* son recuperados por el artista en la instalación que presenta en la Exposición Mágicos de la Tierra, en 1989, en el Centro Georges Pompidou, en París. Bedia dibujó un gran Sarabanda acostado, reposando sobre la línea del ferrocarril en unas proporciones considerables: 8 ms. de largo, 4 ms. de altura y 3 ms. de ancho. Cerrando la viga en cada extremo dos paños anudados con el color atribuido a Oggún. El artista construyó las tres casas de los guerreros (Sarabanda/Oggún, Elegguá/Lucero y Ochosi) sobre la tierra representando el cuarto ritual o monanso mbela; en cada una su taburete, los signos gráficos representativos y evocativos de las tres deidades, su aguardiente, sangre y atributos. En el fondo de las casa pintó a Oggún, los cuatro vientos de Elegguá y el perfil del venado de Ochosi. Bedia explicaba:

Mi trabajo es el resultado de una interpretación muy personal del mundo primitivo en general. Creo que aún existen muchas cosas útiles, no sólo del arte de una cultura en específico, sino de «todas» las diversas manifestaciones y producciones de esas que han denominado como «primitivas», que podemos asimilar con gran beneficio para el enriquecimiento de nuestro acervo cultural. Esas culturas de que hablo se encuentran ahora, en su in-

mensa mayoría, atravesando por un periodo de fuertes influencias exteriores de orden transcultural, producto de su encuentro (no deseado ni voluntario) con la civilización occidental. Mi situación personal es similar pero a la inversa. Soy una persona con una formación occidental que mediante un sistema voluntario consciente, premeditado, de índole intelectual, pretende un acercamiento a las culturas primitivas y experimentar sus influencias igualmente de manera transcultural.⁴

Otro exponente de esta generación es Ricardo Rodríguez Brey (1965), quien incursionó en dos líneas temáticas en torno a nuestra historia e identidad cultural.

La primera fue a partir de 1980, dirigida a la historia de América. Utilizó como pretexto viajes científicos de Humboldt, para realizar obras cuyo interés era marcar las visiones deslumbradas del extranjero por la realidad americana. Fragmentos de los diarios y libros de notas de Humboldt se convirtieron en puntos de partida para un análisis de la naturaleza, sociología y etnología de nuestras tierras.

En 1985 sus investigaciones se encaminaron hacia una dirección etnográfica y antropológica, precisamente concentrada en el estudio de la estructura de los mitos y rituales de las religiones afrocubanas. Las obras de esta etapa son el producto de reflexiones míticas, no históricas, sobre procesos actuales en el universo del creyente y la importancia del componente espiritual en la vida cotidiana. De 1988 es *Un objeto inocente*, una especie de *ready-made* mítico donde se incorporan objetos de distintas procedencias y usos que se cualifican en función del nuevo contexto. El artista expone con efectos estéticos su interés por demostrar cómo estos objetos movidos de su ámbito original pueden adquirir otras funciones y como los van a regir otras leyes. Cómo elementos naturales, objetos y artefactos elaborados por el hombre toman otra connotación que supera a la de su valor autónomo, se mistifican y se les atribuye fuerzas sobrenaturales en el contexto ritual motivado por la propia conciencia mitológica a la cual se subordina el ser humano.

Un creador novísimo es Carlos Estévez (1969), quien se ha proyectado con un arte de orientación cosmogónica y antropológica a través del cual transmite su interpretación del mundo, su visión del universo y sus auténticas experiencias. Sobre este aspecto aporta: «Mi obra es en esencia la representación de una visión. Se nutre de todo un proceso reflexivo y vivencial asimilando el mundo para reintegrarlo nuevamente a este en forma de imágenes que simbolizan mis "marcas" en el universo».⁵

Una zona de su creación artística podemos relacionarla con ciertas nociones del pensamiento filosófico africano, referidas a la armonía y el equilibrio del ser humano y su entorno; su actitud frente a lo invisible, ante la esencia de su espiritualidad en determinadas circunstancias como parte integral del mundo.

De manera recurrente, la obra de Santiago Rodríguez Olazábal (1955) proyecta una comunicación mística con la esencia de la filosofía, conceptos y mitologías de la Regla

⁴ José Bedía: *op. cit.*, p. 20.

⁵ Carlos Estévez: Catálogo de la Exposición *Revelaciones Gnómicas*, Palacio de Bellas Artes, Cuba, 1995.

de Ocha, *corpus* religioso del cual es profundo conocedor. Su discurso deviene en proyección litúrgica y sagrada de una realidad espiritual de la cual ha sido protagonista. Una buena parte de su creación artística de tendencia conceptualista va a incorporar de manera reelaborada elementos de la estética representacional de la santería. Sus instalaciones se caracterizan por una marcada magia artesanal siendo este uno de sus rasgos identificadores en el orden estético y formal. En ellas incorpora elementos extrapictóricos, recuperados y usados: la madera, plumas de aves, algodón, papel hecho a mano, piedra o metal. Toda su práctica artística está marcada por una consciente y directa relación con sus creencias y fe en los principios de esta religión. Su orientación filosófica constituye una vía de acceso hacia la comunicación con un mundo sobrenatural, las diferentes divinidades y lo mágico conjugando dos zonas: lo religioso sobrenatural y lo social religioso, la fusión del misticismo de la creencia y el diálogo entre el creyente y el cosmos.

Para Belkis Ayón, joven grabadora cubana, el universo de las Sociedades Secretas Abakuá es su referente nutricional. Sus colografías, siempre trabajadas en blanco y negro, proyectan desde su perspectiva femenina historias imaginadas y metáforas de situaciones míticas y rituales de estas asociaciones. En algunos casos recrea también imágenes de su participación restringida como espectadora (dado el carácter machista y excluyente de las concepciones abakuá) en ciertas ceremonias.

Zayda del Río, excelente dibujante, portadora de un lenguaje lírico y poético, ha realizado también un trabajo interesante y valioso relacionado con la recuperación y relectura de nuestra mitología religiosa, sus iconografías y las oraciones populares. En su obra más que una apropiación hay una recuperación de mitos y oraciones de un mundo sagrado presente en nuestra cotidianidad. Los orichas y santos no son reproducidos a la manera tradicional, hay un lenguaje creativo que aporta representaciones originales.

El hecho de que existan diversos niveles de recepción, lectura e interpretación de la obra de arte —que en cierta medida funcionan con independencia de la intención consciente del artista— determina que no debemos situarnos ante ciertas convenciones de clasificación para precisar qué tipo de arte es el que hemos estado analizando. Pero la presencia de una producción marcada por determinado universo religioso, podría interpretarse más como un arte ritual que como apropiación, representación o arte alegórico-referencial.

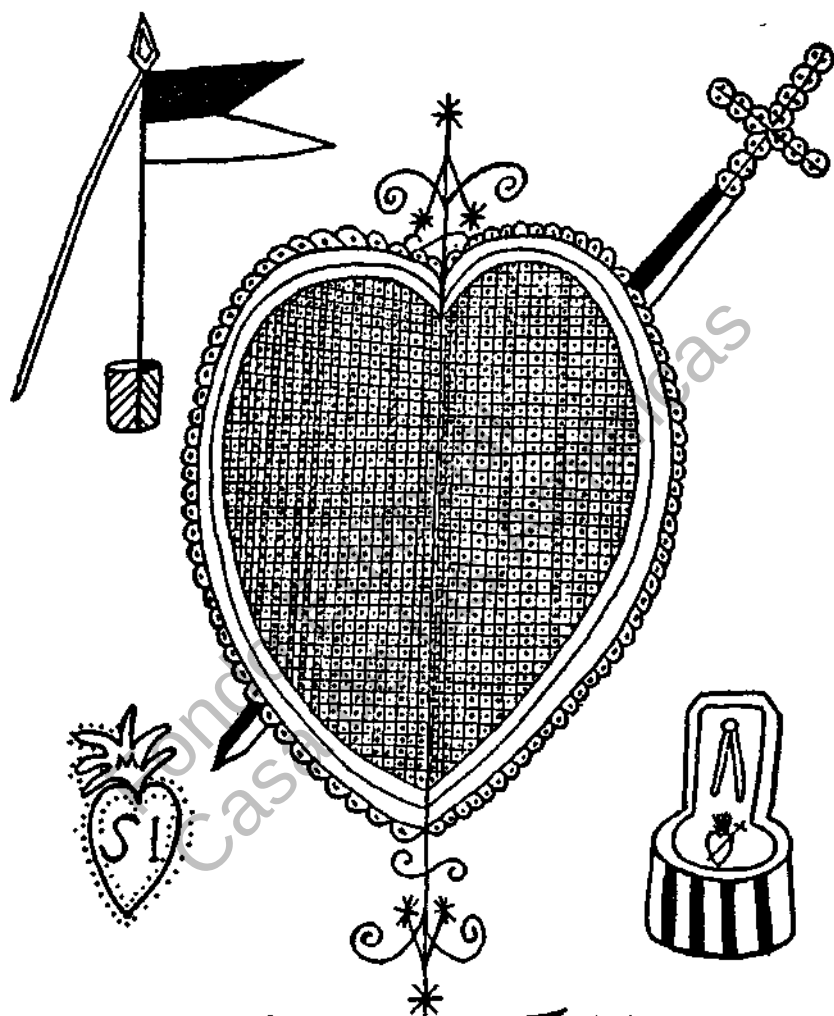
Múltiples interrogantes pueden surgir en el acto de la percepción pues el espacio de lectura es amplio así como los códigos de interpretación; pero más allá de esta precisión, como habíamos planteado inicialmente, nos interesa subrayar la génesis socio-cultural de este hecho.

Este arte ha estado abordando una zona reconocida socialmente, se ha estado nutriendo de vivencias colectivas, partiendo de arquetipos, mitos, sistemas filosóficos y religiosos vivos en nuestra sociedad. Es una resultante artística del propio contexto social. No es éste un arte aislado de la dinámica social, su trascendencia está dada por la propia búsqueda de valores en la actividad sico-social del ser humano, sus problemas existenciales y sus contradicciones. El traspaso o apropiación reflexiva de estos valores no es superficial, tampoco es externo, hay una comunicación directa con el actor, con el practicante, con la colectividad, una coparticipación, una sensibilidad que le

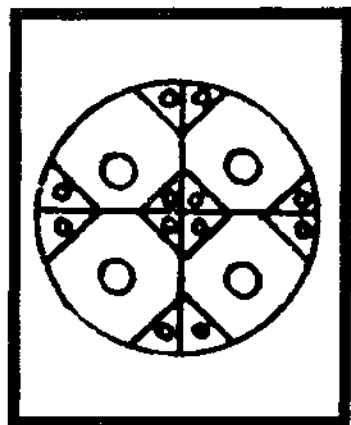
permite expresarse con un lenguaje simbólico-cultural que no se divorcia del proceso social. Son valores existentes, reconocidos y encarnados por la sociedad en la vida diaria.

Hay una búsqueda de formas de representación artística, lirismo y acto de creación, pero apuntalando este lenguaje estético hay un intento logrado de acercamiento al ser humano, a sus preocupaciones, a sus asideros espirituales, un reconocimiento a su universo de fe, a sus creencias religiosas que por mucho tiempo para no desaparecer estuvieron encubiertas y se comportaban de manera subterránea evadiendo presiones o compulsiones de diversas convenciones en la sociedad.

Estos creadores han penetrado mediante su acción artística en un mundo que le es propio, reafirmandolo, borrando fronteras artificiales entre arte y vida, buscando a la larga penetrar en una sensibilidad general, colectiva, llamando a la reflexión, al auto-descubrimiento, a la auto-reafirmación, tratando de influir en un espectro social más amplio, con fines estéticos, culturales y educativos. Sus actos de creación artística constituyen una defensa de valores culturales de la colectividad, de nuestra sociedad e identidad; y como piedra angular se encuentra el ser humano, sus inquietudes espirituales, y la conexión directa arte-ser humano, arte-sociedad, arte-vida, arte-identidad nacional.



Erzule Frída



APUNTES SOBRE LA PRESENCIA AFRICANA EN LA HISTORIA SALVADOREÑA

Pedro Antonio Escalante Arce

El elemento africano aparece en los siglos salvadoreños como un trasfondo histórico perfectamente discernible y con presencia actual de puntuales resabios culturales, difuminados en el panorama indígena, en el amplio mundo de mestizaje y transculturación. Hasta hace poco, en realidad, la historiografía salvadoreña, con muy contadas excepciones, hizo a un lado ese bagaje negro en la herencia del pasado y la memoria colectiva. Es recientemente que se ha puesto de manifiesto y valorado lo que de influencia africana hubo en el devenir histórico del mas pequeño país centroamericano, que por no tener costas en el mar Caribe jamás llegó a albergar etnias africanas provenientes de las islas antillanas, y tuvo que conformarse sólo con una reducida presencia negra en su historia, pero que por la mezcla racial ha perdurado con sorprendente insistencia en un alto porcentaje de la población que lleva sangre mulata en sus venas, en la casi totalidad de casos sin tener conocimiento en absoluto del ancestro, al cual los textos de historia y el sentimiento popular sumió en el olvido y calló el mensaje.

De todas las antiguas provincias del reino de Guatemala, las dos que conforman actualmente El Salvador, la alcaldía mayor de San Salvador —después intendencia— y la alcaldía mayor de Sonsonate, son de las que verán en menor grado el arribo de africanos en el período colonial, y lo será prácticamente nulo en el federal y el republicano. Con la vista puesta sólo en el Océano Pacífico y una abundante población autóctona, el notorio desarrollo agrario de las viejas provincias hispano-salvadoreñas no vio la necesidad de importar mano de obra esclava, fuera del caso de la industria añilera que para los parámetros étnicos de El Salvador tuvo un significado apreciable. Sin embargo, los descendientes mulatos no faltarán en ningún momento en el paisaje humano del país.

Actualmente, en El Salvador existe un naciente interés por desentrañar esa impronta africana de entre el bagaje cultural de una república híbrida hasta la médula.

En la segunda mitad del siglo XVI, en la provincia de Sonsonate, específicamente en la región llamada Los Izalcos, era de lo más común y cotidiano ver en las plazas de los pueblos, el día del mercado, negros esclavos vender golosinas, queso y carne por cuenta de sus dueños entre la muchedumbre indígena. Estos africanos eran personas de

confianza de los amos, y hasta se puede decir que en muchos casos cumplían una función intimidatoria entre los indios nahua-pipiles del occidente salvadoreño, fomentada deliberadamente por los españoles. A estos negros se les apartó de la convivencia con indígenas, por considerarse que los podían molestar con un comportamiento diferente y contestatario, tan distinto de los sumisos indios, que llevaban a sus espaldas el peso máximo de la tragedia y la explotación. Los esclavos africanos vivían en casas y heredades de sus amos y en haciendas de ya considerable ganadería. Algunos servirán como calpisques, o recolectores de tributos de indígenas de encomienda.

Toda la demarcación de Sonsonate, y lo mismo la alcaldía mayor de San Salvador, estaba organizada en el sistema de encomiendas, y en la provincia sonsonateca en manos de habitantes de la capital y sede de la Gobernación y Real Audiencia, Santiago de Guatemala, pues por su influencia ante las autoridades recibieron las de esta jurisdicción que dependía directamente de la cabeza del reino guatemalteco y no de San Salvador.

La alcaldía mayor de Sonsonate era en los decenios finales del XVI y principios del XVII un verdadero pulular de comerciantes y viajeros debido a la existencia de uno de los dos puertos más importantes de la Centro América española en el mar del Sur, el puerto de Acajutla, que servía directamente a la misma Santiago de Guatemala. Habilitado desde los albores coloniales, sirvió como centro de un considerable tráfico marítimo, atraído por la existencia de Sonsonate, en los parajes de los Izalcos, del máspreciado producto de exportación de ese entonces, el cacao, que allí fructificaba como en ninguna otra parte de Mesoamérica —después de llegar casi a su extinción los sembradíos del Soconusco, en el sur de Chiapas—, pues aunque lo hubiera en otras partes guatemaltecas y sansalvadoreñas, así como en menor escala en Honduras y Nicaragua, fue en el reducido espacio de Los Izalcos donde los niveles de producción llegaron a ser proporcionalmente singulares y destacados, casi inauditos, al grado de atraer indígenas foráneos como mano de obra inmigrante, por la fama de esos pueblos izalqueños donde el dinero corría en esos años como en ningún otro sitio del istmo centroamericano.

El cacao fue el atractivo para infinidad de mercaderes y buscadores de fortuna que se insertaron en los mismos poblados indios de encomienda, ya trazados y urbanizados a la española, con la consiguiente airada reacción de las autoridades civiles y religiosas de Santiago de Guatemala y de sus encomenderos, que veían cómo afectaban la producción cacaotera con su voracidad.

En 1553 se fundó la villa de La Trinidad, para albergar a los mercaderes españoles, que por levantarse a orillas del río Cenzúnat, o Sensunapan, se llegó a conocer como La Trinidad de Sonsonate, o sólo Sonsonate. Aquí se podía encontrar un mosaico de andantes y comerciantes de todo tipo y especie, que arribaban en barcos procedentes de Panamá, del Perú y de la Nueva España mexicana, o por tierra desde sitios tan distantes como Oaxaca y Ciudad de México, engolosinados por una halagüeña perspectiva de bonanza fácil y expedita.

El cacao tenía un alto precio, especialmente en México, donde la demanda era mayor para estas almendras de cacao que se convertían en bebida o en moneda corriente —según

el uso precolombino—. Acajutla, junto con el otro puerto tan frecuentado, El Realejo en Nicaragua, fueron los más destacados en esos siglos y se tenían muy en cuenta en cartas marítimas y portulanos.

Por Sonsonate y su provincia los africanos se adentraron en buen número en El Salvador y se volvieron espectáculo común en el trajinar de cada día. Las haciendas que surgieron en la alcaldía mayor los albergaron en mayor o menor cantidad. Así lo reporta el oidor Diego García de Palacio en su Carta-Relación fechada el 8 de marzo de 1576, desde Santiago de Guatemala, en donde dice existir un enclave de negros a orillas del lago de Coatepeque. Y lo mismo habla de ellos fray Antonio de Ciudad Real, en la crónica *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, que relata el viaje de fray Alonso Ponce en 1585 y 1586, donde menciona haberlos visto en apreciable número en una hacienda en las goteras de La Trinidad de Sonsonate, a orillas del río Cenzúnat. Pero otras estancias ganaderas también los tenían en la provincia, al igual que los esclavos domésticos de La Trinidad.

En el Salvador, dos ciudades habían precedido a la villa de La Trinidad. San Salvador se fundó en 1525 por primera vez, refundada en 1528. San Miguel lo fue en 1530. Muchos pobladores poseían esclavos africanos, tanto para el servicio de casa y heredades, como para ser enviados a lavar oro al territorio de Honduras. En San Miguel, en un inventario de bienes de Alonso Morcillo, fechado el 3 de enero de 1539, se encuentra un esclavo ya valorado en 25 pesos oro. El precio ha subido y contrasta con los 9 pesos que el Gobernador Pedro de Alvarado daba como valor en una declaración de 1530, en época de la pavorosa esclavización de indios por cualquier subterfugio, como ser esclavos de rescate, o tomados en guerra o rebeldía. En carta del 4 de enero, 1543, el sucesor de Alvarado en la gobernación de Guatemala, Alonso Maldonado, informó al cabildo capitalino sobre la llegada a la costa norte de un barco con 150 africanos, particularmente esperados en las minas hondureñas, pues los esclavos indígenas estaban siendo comerciados en Nicaragua y enviados a Panamá y Perú.

No todos estos esclavos negros aceptarán pasivamente su condición inhumana y servil, porque ya en 1547 el ayuntamiento de Santiago de Guatemala ordenaba la captura de muchos huidos a los montes, los llamados cimarrones. Famoso lugar de estos esclavos rebeldes lo fue el camino de Santiago al golfo Dulce y la costa de Omoa, en las riberas del Caribe hondureño, donde en 1623 se llegará a hablar de hasta 200 ó 300 negros cimarrones que asaltaban las recuas de mulas que transportaban mercaderías.

En la provincia de San Salvador —que incluía San Miguel—, en un principio no es muy significativo el número de esclavos africanos. Con fecha 3 de febrero de 1548, unos vecinos de San Salvador dirigen notas al Consejo de Indias para solicitar el uso de indígenas en labores vedadas por la prohibición del servicio personal en las Leyes Nuevas de 1542-1543, u Ordenanzas de Barcelona. Decía que «Negros hai pocos i esos son necesarios para las minas de oro i plata».¹

¹ Barón Castro, 1978: 163.

Todavía los sansalvadoreños enviaban cuadrillas a los placeres de oro en Honduras o a centros mineros. Pero la situación cambió, pues la liberación de los esclavos indígenas infundió un temor a la disminución de mano de obra autóctona, máximo con las Leyes Nuevas aplicadas de manera tan drástica por ciertos funcionarios como el admirable Alonso López de Cerrato, segundo presidente de la Real Audiencia. Así, un incremento del africano se vio por las provincias. En tiempos del alcalde mayor Pedro Aguilar Lasso de la Vega, en la Semana Santa de 1625, ocurrió el mayor alzamiento de esclavos negros que vio la jurisdicción de San Salvador. Se dijo que fueron unos 2000: «En la provincia de San Salvador de Guatemala, el año de 625 estuvieron convocados por alzarce 2000 negros en la Semana Santa i se supo tan a tiempo que justificando algunos se atajó el daño...»²

Los negros huyeron a los montes y amenazaron con matar a todos los españoles que encontraran. Lasso de la Vega organizó una milicia de 200 hombres, más 40 que le llegaron de la ciudad de la Nueva Valladolid de Comayagua, en Honduras, y así pudo atajar el peligro.

Que estando alzados los negros de la provincia de San Salvador del servicio de sus amos y amotinados en la montaña para matar a los españoles de la provincia acudió [Lasso de la Vega] con más de doscientos hombres y su persona y quarenta soldados que traxo a su costa de la provincia de Comayagua y cercó los dichos negros esclavos y los castigó exemplarmente con que dexó la provincia quieta que estaba en gran riesgo por estar los muchos esclavos conjurados, con gran trabajo de su persona y gasto de su hacienda, sin que de la Real se gastase alguna.³

Si bien el cacao fue el producto más importante en el siglo XVI, duró poco tiempo su auge, hasta las primeras décadas del XVII, porque otro cultivo lo fue sustituyendo en forma acelerada como el principal de las tierras salvadoreñas: el añil o índigo. Mientras que la presencia negra en la provincia cacaotera de Sonsonate no lo fue precisamente para trabajar en los sembradíos, pues el cacao fue asunto de indígenas en la casi totalidad de casos, quienes lo cultivaban en sus ancestrales tierras comunitarias —aunque hubo cacaotales en poder de ciertos españoles y criollos—, no obstante que la producción fuera a dar a manos de mercaderes asentados en la Villa de la Trinidad, descontada la parte de los tributos tasados de los encomenderos y lo que iba a rodar como moneda, ya con el añil será otra cosa.

El índigo o añil era la tinta que resultaba de la planta silvestre mesoamericana xiquilite, o xiuquilitl, obtenida a través de un proceso de fermentación y oxidación en agua. Desde los comienzos de los siglos españoles se supo de las ventajas y cualidades de esa tinta de color azul intenso que ya de por sí tendría un mercado asegurado en Europa, donde eran conocidos los colorantes vegetales asiáticos. Caso diferente del cacao, que tuvo que abrirse paso en el gusto europeo para desembocar en el universal chocolate.

² *Ibid.*

³ Rubio Sánchez, 1979: tomo I, 137.

Muy pronto se remitieron a España muestras de este tinte asombroso, al que, sin dar su nombre, ya aludía el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo en el *Sumario de la Historia Natural de las Indias*, editado por primera vez en Toledo en 1526. Una Real Cédula del 13 de junio de 1558 pedía información sobre esta tinta que llegó a constituir el mayor bien exportable del Reino hasta el siglo XIX.

Al igual que el cacao, el añil era producción del bajío, no de tierras altas, pero exigía condiciones diferentes de suelo: el húmedo para los cacaotales, el seco para el xiquilite. Nicaragua fue la primera provincia centroamericana donde la tinta añil alcanzó niveles de producción importantes, pero pronto será la alcaldía de San Salvador la de primacía absoluta, lo que durará hasta los inicios republicanos.

En 1571 y 1572, el viajero inglés John Chilton mencionaba ya la rampante labor añilera en obrajes de tinta, cuando todavía el cacao del occidente salvadoreño es una venturosa realidad para los peninsulares y criollos. Es muy luego que se encuentran obrajes documentados en Sonsonate.

Los centros de producción añilera eran estos obrajes, siempre a orillas de ríos o en nacimientos de agua, donde se fermentaban las plantas pilas de piedras y ladrillos, y después de un procedimiento bastante sencillo pero cuidadoso se obtenía una masa acuosa que se sacaba al sol, puesta en moldes para formar «panes» de tinta. El trabajo era sucio y maloliente; el bagazo podrido de la hierba servía después como abono de la tierra. Bandadas de bichos perniciosos y moscas rondaban por los obrajes, sitios que se volvieron infecciosos centros de enfermedades. Desde la segunda mitad del siglo XVI se prohibió a los dueños de obrajes añileros ocupar indígenas en las labores de la tinta (1563), por las dolencias resultantes y las consecuencias mortales para los indios. A pesar de lo estatuido por la Corona, los indios seguían prestando trabajo en obrajes, por lo que la Real Audiencia sentenció en definitiva el no uso de mano de obra indígena en 1583, con el revuelo consecuente de los añileros. El elemento negro aumentó entonces su presencia en los obrajes importantes —aunque ya se daba alguno—. Más que todo será la alcaldía mayor de San Salvador y sus distritos donde llegará a extraordinarios niveles de producción el añil, además de una superlativa calidad en lugares como en los términos de San Miguel y San Vicente de Austria.

Hacia 1588, el cabildo de Santiago de Guatemala dirigió a la audiencia un memorial para que se autorizara la introducción de 500 esclavos africanos para las labores de tinta, a pagarlos en el plazo de 4 años. La audiencia elevó la petición al Consejo de Indias y hasta fue nombrado un procurador en la Corte, pero ya no por los 500 esclavos sino por un navío entero. Pero el procurador, en junio de 1594, respondió:

Pretender que el rey envíe a su costa algún negro a ésta u otra provincia es tiempo perdido, que habrá dos años y medio que los portugueses ponían diligencia en hacer un asiento, obligándose a traerlos a su costa a las partes que S.M. ordenase, y que no lo habían conseguido.⁴

⁴ García Peláez, 1968: tomo II, 27.

Efectivamente, el desarrollo de los obrajes añileros, no sólo en San Salvador y sus límites provinciales, sino en Sonsonate también —aunque aquí con menor importancia—, así como en el sur de la provincia de Guatemala propiamente dicha, y en Nicaragua, reclamaron la existencia de mano de obra esclava, por considerarse que los negros eran más fuertes y robustos que los indios y más resistentes a las enfermedades, y dadas las disposiciones legales de no permitirse indios. Además, en estos inicios de la proliferación de obrajes de tinta aún no se daba suficiente oferta de mano de obra de mestizos de indígena y español, así como de mulatos libres.

La situación no parecía en ningún momento favorable a los cansados indígenas, pues subrepticamente se seguían usando en obrajes, muchas veces a ciencia y paciencia de autoridades corruptas y venales, baldón que fue muy frecuente para el mismo alcalde mayor de San Salvador, que en tantos casos permitió volver nugatorias las disposiciones en favor de la población aborigen. Y lo mismo fue común por doquier se trabajaba el xiquilite.

Durante algún tiempo, los barcos del comercio de esclavos africanos que llegaban al norte hondureño suplieron la demanda de negros que podía darse en la banda salvadoreña del sur, aunque en su mayor parte quedarán en los trabajos de minería de Honduras. Las embarcaciones bajaban buena cantidad de esclavos, sin atender en tantos casos regulaciones o protestas de la audiencia en Santiago de Guatemala. Desde 1542 estos barcos fueron apareciendo con algunos atisbos de regularidad, que coincidió con la terminación de la esclavitud indígena. Pero pronto las autoridades, al ver el aumento de la población de color y los desórdenes que surgían cuando se insurreccionaban y huían a los montes, entraron en temor de ver su número aumentar peligrosamente.

El arribo de negros africanos fue en un principio objeto de severas restricciones, pero las licencias necesarias comenzaron a darse por el sistema de asientos, con lo que el tráfico apareció. De esto se beneficiará Centro América, pero al poco tiempo la situación había variado.

Impetrada que fue la licencia, tomó corriente este tráfico, de modo que a los veinte años ya no se lamentaba su falta. En acuerdo de justicia de 3 de mayo de 1613, se habla del arribo de una nao llegada a Santo Tomás cargada de negros, a que se oponía el Oidor Solís, dando por razón la muchedumbre de negros que había en estas provincias, y el riesgo de que acrecentándose se podrían levantar, como lo habían conseguido hacer en México. En otro de 16 de agosto de 1618 se mencionaba el arribo de una embarcación de negros llegada a Trujillo, que fue admitida a petición de los mineros de Tegucigalpa. Arribando después dos naos cargadas de negros al propio Trujillo, el ayuntamiento en 4 de septiembre de 20, resuelve oponerse a su admisión por ser más de los que se necesitaban. En acuerdo de 22 de octubre de 22 se declaran perdidos y se mandan almonedar los del navío de Domingo Simón. En otro de 23 de diciembre de 24, se habla de una arribada de navío con negros esclavos, en que los visitados fueron 182, y fuera de visita resultaron otros 212 que se mandaron embargar contra la protesta del mismo Oidor Solís, por estar, dice, la tierra llena de negros. En el de 29 de enero de 26 se trata de

una arribada de 160 negros vivos y 30 que habían muerto; y en el 25 de agosto de 39 se ventila la del navio de Roque Ferreira, portugués, registrado para Veracruz o Cartagena. No ocurre en el resto del siglo más acuerdo de justicia en materia de arribo de navio con negros, de modo que para obtenerlos en el transcurso de este tiempo se esfuerza la solicitud por dos mil de ellos en cabildo de 6 de octubre de 65; y hasta 5 de julio de 708, es cuando se ve acuerdo sobre el arribo con negros de don Olivero de Cubillas.⁵

Siempre que de la defensa de las costas se trataba, el elemento negro está presente en los grupos armados organizados. Así sucedió cuando las tropas del encomendero de Tecpan Izalco, Diego de Guzmán, en los días que el corsario Francis Drake recorría el mar del sur por Centro América a mediados de 1579. Por provisión de la real audiencia del 17 de abril de ese año, se le comisionó a Guzmán levantar un ejército de encomenderos de San Salvador y San Miguel y reclutar hombres. Era la manera de esos años de afrontar un peligro, al no existir cuadros militares permanentes. Eran verdaderas banderías al estilo feudal europeo, y la bandería de Diego Guzmán es la más importante sucedida en el siglo XVI en el Reino de Guatemala. Muchos de estos reclutados eran negros y mulatos, esclavos y libres. En 1587, cuando Thomas Cavendish puso de nuevo en temor las costas del Pacífico, Francisco de Santiago, alcalde ordinario de Guatemala, juntó un ejército con gran número de africanos. El alcalde mayor de San Salvador, Lucas Pinto, reunió entre los moradores de los pueblos de Zacatecoluca, Tecoluca y Apastepeque, y estancias del valle de Jiboa, un grupo de 70 españoles y 26 mulatos libres, también muchos provenientes del mismo San Salvador. Estas milicias fueron en ambos casos -1579 y 1587- a reunirse en la Trinidad de Sonsonate, para guarecer el puerto de Acajutla.

Otro tanto se encuentra cuando las incursiones piráticas de ingleses en el XVII. En carta del 18 de mayo, 1615, se le informa a la Corona por la Audiencia que el alcalde ordinario de San Miguel, Juan García Serrano, acudió a la costa del Golfo de Fonseca como capitán de infantería con 130 españoles, 300 indios flecheros y 150 negros, mulatos y mestizos, a fin de proteger el Puerto de Amapala (actualmente en Honduras). Allí permanecieron 30 ó 40 días, en la Isla del Tigre, en donde estaba Amapala.

Como los indios fueron exentos del servicio militar al organizarse formalmente las compañías en el siglo XVII, aunque si hubieran participado en las banderías de encomenderos, en el alistamiento general de 1673 serán negros libres, mulatos y mestizos los que integrarán tales cuadros de soldados. Así surgieron las compañías de pardos, nombre genérico aplicado a quienes llevaban sangre africana, y que se pusieron bajo las órdenes de oficiales asimismo mulatos. Sin embargo, con el tiempo también hubo compañías de indios, como en el caso de Sonsonate en el siglo XVIII.

Por Real Cédula de 1574, de Felipe II, se ordenó que negros y mulatos libres debían de pagar tributo anual de un marco de plata per cápita, con cargo a la caja real. En el reino guatemalteco no se aplicó tal cantidad, sino que fue menor. En 1585 se le está cobrando 5 tostones a los hombres y 3 a las mujeres. En 1587 son 4 para varones y 2 a las

⁵ *Ibid.*, 27, 28.

hembras. A los corregidores y alcaldes mayores se les pidió en 1604 levantar padrones de estos tributarios negros y pardos, pero no se llevó a término lo ordenado. Sin embargo el tributo continuó cobrándose, aunque no cumplidamente. En 1677, el tributo de africanos y pardos libres de la región de San Miguel y la Choluteca (hoy en Honduras), estuvo por los 188 tostones, pero no puede tomarse esta cantidad como reflejo indicativo del número de tributarios de la comarca, pues habrá sido ya apreciable el número de quienes no lo pagaban por vivir aislados en confines de haciendas y rancherías. El tributo de pardos fue perdiendo importancia, hasta que llegó a no aplicarse más en ciertos lugares.

Para las comunidades indígenas el añil fue un verdadero desastre en su identidad y conservación. El incesante trabajo en obrajes y los intereses que se derivaron incidieron en la vida y el mundo cultural de los indios. La tinta produjo una verdadera obsesión, por todos lados se sembraron las semillas de xiquilite tiradas al viento, que luego el ganado apisonaba. Hasta en lugares remotos no era nada extraño encontrar pequeños obrajes, así abundaban los llamados poquiteros, a la par de los grandes productores, y hasta los pueblos indios organizaban sus obrajes y a su voluntad trabajaban ellos, obviando así la prohibición de la mano de obra aborígen para los demás.

La latinización cultural y el mestizaje racial fueron exacerbatantes, sin parangón con lo sucedido en tierras del cacao, donde los indios fueron siempre los productores y era de interés dejarlos tranquilos para que produjeran las codiciadas almendras. Pero con el añil era distinto—además del prolongado tiempo de la industria del índigo—, asunto de españoles, criollos, mestizos, negros y pardos. La población africana había aumentado en un principio, por necesidades de trabajo que pronto perdieron vigencia, y por consiguiente la mulata, al surgir hijos de negros e indios, o de negros y mestizos de español e indio, o de negro con español o criollo—la palabra zambo no fue de uso común en la región salvadoreña.

Muchos mulatos libres fueron asentándose como aparceros en tierras privadas y encontraron trabajo en las haciendas ganaderas, de campistos y capataces, con mando sobre los indios. Asimismo trabajaban en haciendas cañeras. Hay sitios donde la presencia mulata fue más destacada, porque originalmente fue mayor el número de esclavos. Tal es el caso de los grandes centros añileros de San Miguel y los pueblos cercanos a la Villa de San Vicente de Austria. Esta población fue fundada en 1635, puntualmente para reconcentrar criollos y peninsulares asentados ilegalmente en los pueblos de indios, donde se dedicaban al añil, su producción y comercio. La orden de la audiencia fue sacarlos de estos pueblos y que vivieran en una villa para ellos. Pero no sólo era para españoles y criollos, también lo fue para sacar a negros y mulatos libres de estos antiguos asentamientos indios, antes encomiendas. Se ha mencionado que en San Vicente de Austria se dio una verdadera reducción de africanos.

Pero los mulatos libres no sólo quedaron en el campo; las ciudades y villas los vieron radicarse y comenzar a dedicarse a artes y oficios variados, junto con mestizos, como albañiles, cereros, talabarteros, armeros, barberos, herreros, sastres, plateros, escultores, pintores, zapateros, tenderos, etc. Fuéronse asentando en los barrios periféricos como el antecedente del proletariado urbano. Otros permanecieron en rancherías dispersas, en haciendas, en tierras realengas, y muchas de esas concentraciones alejadas se volverán pueblos con el correr del tiempo, conviviendo con los mestizos de indio y

español. En cuanto a los pueblos indígenas de vieja cepa, poco a poco se irán introduciendo, cuando las leyes se aflojaron en lo referente a la convivencia racial —aunque nunca se hayan observado estrictamente en todos los casos—. Y se les verá, junto a sus compañeros de ancestro híbrido, ir ocupando sectores de esos pueblos indígenas, plenamente identificados ya en el siglo XVIII.

Por otra parte, los esclavos negros fueron disminuyendo cada vez más. No era necesaria su fuerza de trabajo cuando abundaba de sobra con el espectro de castas, máxime que en 1738 se derogó la prohibición de usar indios en los obrajes de añil, lo que fue golpe de gracia para tantas comunidades indígenas, que no sólo acabaron a veces diezmadas por los peligros del obraje cuando de manera encubierta se enviaban a los varones a trabajar en ellos, sino que ahora era libre ocuparse en ellos y el sistema de repartimiento para labores en haciendas se encargaba de tener abastecidos los obrajes de peones. Además, las haciendas disputaron límites con las tierras de comunidad, se fueron adentrando de forma descarada en esas extensiones comunales y en los ejidos municipales. Como complemento estaba la atomización de los terrenos, realengos y privados. El añil definió el cuadro socioeconómico del agro salvadoreño en muchos aspectos.

Los africanos todavía en esclavitud sólo quedaron en pocas haciendas y casas particulares de las ciudades, como gente tenida en consideración por sus dueños, quienes sufrían ya en contra la evolución de las mentalidades, los nuevos estadios de civilización y el ataque de la Iglesia. Y estos negros, al ser manumitidos o comprar ellos su libertad, se irán difuminando en la mezcla racial galopante y definitiva de la historia salvadoreña.

Son muy escasos los elementos culturales sobre presencia africana en El Salvador; caso aparte es la proliferación de rasgos raciales mulatos y, por supuesto, en absoluto existe algo que remotamente se parezca a un enclave de población negra, como se da en el resto de Centro América. Sin embargo, con la investigación histórica van apareciendo datos específicos sobre cómo por un tiempo se mantuvo presente la importancia de esa cultura propia que los mulatos estaban aportando al panorama salvadoreño. Aunque sea algo muy antiguo, es de destacar la manera como se manifestaban en los regocijos públicos de las provincias hispano-salvadoreñas. En 1761, en las fiestas reales de la jura de Carlos III en La Trinidad de Sonsonate, hubo desfile de la compañía de pardos con sus propias insignias, y en el extenso relato que el alcalde mayor Bernardo de Veira hizo imprimir en Santiago de Guatemala en 1762, son nombrados los mulatos, más bien como africanos, en los eventos festivos. Hay un grupo que canta:

Dozo negrilla venimo
cantando maracumbé,
con la quitara a la mano
bailando la fioncaché.⁶

Otra comparsa salió a caballo, con estandarte que decía:

⁶ Veira, 1762.

En lo oscuro de mi sombra
da Carlos luz, que la fee
oy el trueno se nombra
y assí en el Asia se vee,
que es de sus plantas alfombra.

Y prosiguieron luego cantando en «lengua de Guinea o de Angola». Unos indígenas representaron el baile de la Panadera, simulando negros —actualmente el baile, en su versión moderna, ha excluido el recuerdo mulato—. En las corridas de toros que tuvieron lugar en esos festejos, los campistos que se dice van arreando el ganado de lidia son siempre vaqueros mulatos, que cantan jácara «al estilo guanaco». Es notorio cómo no se omitieron expresiones de una cultura mulata en los 16 días que duró el festejo de la jura.

En la actualidad existe un baile vernáculo que aún se representa en algunos pueblos salvadoreños, llamado baile de los Negritos, o baile de la Infantería de los Negritos. Anteriormente se le dio el nombre de baile de la República, por lo menos en la población de Cacaopera. Es representado por indígenas empeñados en simular africanos. Llegan los actores montados a caballo, precedidos de guiones de antigua compañía militar y banderas blancas; en éstas una cruz de color negro. Se hacen acompañar de instrumentos de percusión y por un músico que toca un pito de carrizo que llaman «calambo». La danza está dividida en dos cuadrillas, la de la Virgen y la del Señor. Popularmente sólo se le ha dado un cariz de baile viejo de indios, pero a todas luces hay una raigambre negra. Usan cascabeles y monedas colgadas de polainas hasta la rodilla.

Cuando en sesión de la Asamblea Nacional Constituyente —que decretó la creación de la República Federal de Centro América—, del 31 de diciembre de 1823, se propuso y promulgó la abolición de la esclavitud en el territorio de la antigua audiencia de Guatemala, no hubo la más mínima oposición por alguien. Había pleno convencimiento de que era una institución que no merecía más que desaparecer, pero además es muestra de que ya no tenía ninguna importancia ni significado en el istmo centroamericano. Estaba extinguida por sí misma, muerta de vejez y vergüenza. Si acaso algunos esclavos quedaban en el territorio de los nuevos estados, era algo tan insignificante que no mereció ninguna voz en favor. El discurso alusivo para abolirla lo pronunció el salvadoreño José Simeón Cañas.

La esclavitud era un mal recuerdo del pasado, pero la presencia negra en las costas del Atlántico sí era una realidad en la Centro América Caribeña. En cuanto a El Salvador, el país estaba ya sumido en su más amplio y voraz mestizaje, y no obstante que la memoria colectiva se volvió amnésica respecto al legado negro y mulato, lo indudable es que ha dejado, de una manera u otra, su impronta en los salvadoreños.

BIBLIOGRAFÍA

BARÓN Castro, Rodolfo

1978. *La población de El Salvador*, San Salvador, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, UCA Editores.

CHINCHILLA Aguilar, Ernesto

1984. *Blasones y heredades*, Ciudad de Guatemala, Seminario de Integración Social Guatemalteca, Tipografía Nacional.

ESCALANTE Arce, Pedro Antonio

1992. *Códice Sonsonate*, San Salvador, Consejo Nacional para la Cultura y el Arte, CONCULTURA, Dirección de Publicaciones.

FLACSO

1993. *Historia general de Centroamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Facultad Latinoamericana Quinto Centenario, Ediciones Siruela.

GARCÍA Peláez, Monseñor Francisco de Paula

1968. *Memorias para la historia del antiguo Reyno de Guatemala*, Ciudad de Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, Tipografía Nacional.

LEIVA Vivas, Rafael

1987. *Tráfico de esclavos negros a Honduras*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras.

MARTÍNEZ Peláez, Severo

1987. *La patria del criollo*, San José, Editorial Universitaria Centroamericana.

MINISTERIO DE CULTURA DE EL SALVADOR

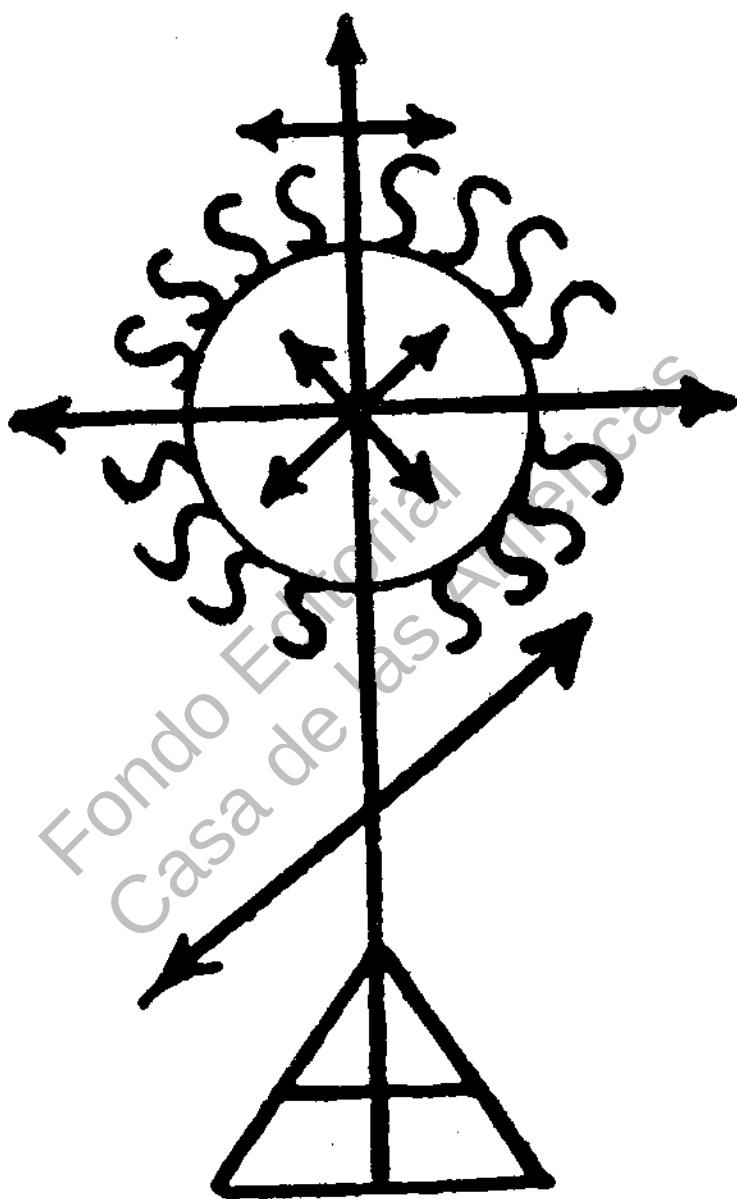
1979. *Historia de El Salvador*, México D.F, Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos.

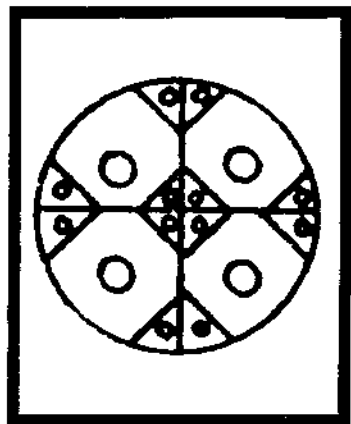
RUBIO Sánchez, Manuel

1979. *Alcaldes Mayores*, San Salvador, Ministerio de Educación, Dirección de Publicaciones.

VEIRA, Bernardo de

1762. *Plausibles fiestas reales*, Santiago de Guatemala, Imprenta de Sebastián de Arévalo.





OMI TUTU: AGUA FRESCA

Leyda Oquendo Barrios

Afroamérica fluye, Afroamérica desde esta Isla alcanza y recrea lo telúrico del agua; por eso es una existencia real y un fluido, una deuda histórica a la identidad del etnos que va cohesionándose en la difusa realidad de nuestro Continente.

Afroamérica está hoy en las comunidades afrovenezolanas hundidas en las selvas, en las afrocolombianas amenazadas en el Pacífico de desaparecer, está en los afroestizos de «Mata Clara» escondidos tras la maleza veracruzana; está en los afroaraguayos que pelean hoy en su organización «Mundo Afro», solos, y apenas conocidos; en los afroparaguayos sumidos en sus reservas por más de un siglo. Afroamérica existe en todos y cada uno de nuestros países, tiene su historia y sobre todo su razón de ser; ello lo evidencia términos como *garífuna*, esos cimarrones beliceños que como los protagonistas de los quilombos brasileños, los cumbes, los manieles y palenques de todo el área son testimonios históricos de la epopeya del CIMARRONAJE AMERICANO.

Afroamérica es lo caribeño cuyo etnónimo se toma de las aguas.

En los mitos del Complejo Religioso Afrocubano, desde los ritos de iniciación hasta los de muerte, el agua es elemento activo y protagonista.

Es OMI = AGUA

OMI DOMI = AGUA DULCE

OMI DARA = AGUA POTABLE

OMI YO = AGUA SALADA

OMI ERUDUDU = AGUA DE CAFÉ

OMI LAZAZAN = AGUA BOMBA

OMI BONA = AGUA CALIENTE

OMI DIDI = AGUA FRÍA

OMI OLOFI = AGUA BENDITA

OMI OKE = AGUA DE LA MONTAÑA

OMI ALA = MANTO DE AGUA

La santería cubana organiza los pasos de sus adeptos con marcada evidencia de la importancia del agua. Así, el iniciado tendrá entre sus múltiples atributos una tinaja para ir al río porque la ceremonia de su nacimiento mágico tiene como actividad precisa la purificación que se hace muchas veces de noche, al amparo de la luna y las estrellas.

El «asiento» o «Kariocha» es impensable sin que Ochún, la deidad de las aguas del río, purifique al Iyawo en proceso. En el río, en sus aguas se quedarán las ropas hechas jirones como símbolo —junto con una ofrenda específica— del vínculo entre la diosa de las aguas dulces y el hombre o la mujer que se hace «santo». La tinaja de río apresará en sus «entrañas» el agua que Ochún da al nuevo servidor y practicante de Ocha.

Cada paso ceremonial muestra la fuerza del agua para la santería cubana: no se puede tirar caracol sin verter agua fresca.

RITOS DEL AGUA

Con agua se inician las consultas al OBI —el Coco de Agua— y el OBI comunicará al diminuto ser humano con los designios de las voces del Cosmos representado por las deidades u orichas de la santería. La magia de los Ocha no funciona sin esos ritos del agua.

«Yo refresco mi elegdá con agua de coco, agua corriente y agua de río.» (L. Cabrera, 1989: 483.)

«El agua de coco —informa una santera— es bendita, tiene el aché de Obatalá». La empiria de los ritos de Ocha que se recogen en las libretas de la santería cubana evidencia el uso activo del agua para el ejercicio de la magia positiva, benefactora, pongamos por ejemplo la confección de las llamadas lámparas para EGGUNS (espíritus, muertos) tal y como se expone en una de esas importantes fuentes populares:

a) Lámpara a Eggun para la buena suerte y la evolución:

1 cazuela de barro mediana

9 pimientas de guinea

9 cucharaditas de agua bendita

9 cucharaditas del primer aguacero de mayo

9 cucharaditas de agua de río

- 9 cucharaditas de agua de pozo
- 3 cucharaditas de miel de abeja
- 3 cucharaditas de aceite de almendras
- 3 cucharaditas de manteca de corajo
- 3 cucharaditas de aceite vencedor
- Un puñadito de jutía y otro de pescado ahumado
- 9 granos de maíz tostado
- Una lámpara de aceite oliva

Mezclar todos los ingredientes en una cazuela de barro dejando para el final el aceite de oliva, prenderle 9 mechas y colocarlo al pie de Eggun por 9 días. Al pasar estos 9 días se lleva para el cementerio y se deja allí.

b) Lámpara delante de Eggun para causarle mal a un enemigo

- Una cazuela de barro mediana, un precipitado rojo, uno amarillo y uno blanco
- 9 pimientas de guinea
- 9 granos de maíz tostado
- un poquito de jutía
- un poquito de pescado ahumado
- una cucharadita de manteca de corajo
- una cucharadita de aceite de majá
- una cucharadita de aceite de alacrán
- una cucharadita de aceite vencedor
- una cucharadita de aceite «yo puedo más que tú»
- una cucharadita de tierra de cementerio
- una cucharadita de tierra de las cuatro esquinas
- un pedacito de palo abre caminos

Al nombre de la persona a quien se le dedica la lámpara escrito 9 veces se le prende fuego al papel donde se escribió el nombre de la persona y se mezcla la ceniza con el resto de los ingredientes, se ponen en la cazuela de barro, se deja para el final el aceite de oliva, se le prenden 9 mechas durante 9 días, luego se lleva para el cementerio.

El uso del agua para el ejercicio de la malignidad en la santería no es frecuente, es algo poco usual, es excepcional como en el caso de la lámpara para martirizar a un enemigo que se hace al pie de Yemayá.

En los baños se explicita el tipo de agua que se utiliza para traer la buena suerte, junto con hierbas y flores. Hay variantes tales como los casos siguientes:

Un cubo de agua fresca corriente de la pila (se dice en Cuba)

Un cubo de agua de río

Un cubo de agua mitad de río y mitad de pozo

Un cubo de agua de lluvia

Un cubo de agua de pozo

Un cubo de agua mitad de río, mitad de mar

Modalidades que son al parecer las más frecuentes; en ellas se adicionan en algunos casos un chorrito de «Agua bendita», o agua del primer aguacero de mayo.

En los Oddun o letras del Dilogún se observa también el mito del agua:

– En Eyioko hay que darle de comer al río o al mar. Es decir, hacer ofrendas especiales en estos dos lugares.

– En Oggunda el baño ritual se hace con agua de pozo y la lámpara de la suerte. Entre sus componentes tiene el «agua bendita».

– En Irezo nadie sabe lo que hay en el fondo del mar. Esa es la definición que orienta la letra.

La magia curativa de la Regla de palo Mayombe cubana también utiliza prolijamente el agua para sus ritos. De esto nos informan sus fieles: «[...] Se tiene de antemano una palangana preparada con agua y las hierbas: Anamú, piñón de Botija, Alacrancillo y Rompe Saragüey. Sobre la palangana se le rompen dos huevos, se lava la cabeza con esa agua.» (L. Cabrera, 1989).

Este rito es más amplio y se reporta de efectivo para lograr que los individuos recobren la lucidez.

Un viejo canto de origen congo donde el sincretismo está en la palabra dice:

Agua Ngunguru

buena pa remedio

Agua Ngunguru

buena pa remedio

El agua en la santería se utiliza para el rito de los baños purificadores en los cocimientos curanderos o curadores, en la preparación de cataplasmas: en su calidad de agua bendita por los sacerdotes, se saca de la iglesia y con ella y otros componentes se bautizan prendas rituales.

El Omiero, bebida litúrgica de hierbas y agua, que limpia por fuera y por dentro, es el agua sagrada, imprescindible para refrescar collares, rogación de cabezas, hacer ebbó. Un santero o santera siempre tendrá Omiero en su casa o con qué hacerlo.

Es perfectamente conocida entre los iniciados la frase mágica:

OMI TUTU

ANA TUTU

TUTOLAROYE

TUTOILE

es decir:

agua fresca

para que todos tengan fresco

se sientan bien/haya comprensión y benevolencia/

y la casa esté tranquila y fresca.

En cuanto a los collares que son componentes básicos de la religiosidad afrocubana, éstos constituyen una afirmación del agua como fuerza.

Así se lee en L. Cabrera, 1974: 122:

«El clásico ileke [collar] de Yemayá (mar y cielo) se compone de series repetidas de siete cuentas de cristal transparente llamadas de agua, y siete azules...»

«El genuino collar del Oricha Inle, —santo de agua como Yemayá, Ochún y Naná— [...] se combina con siete cuentas azul añil y siete amarillas.» (L. Cabrera, 1974: 124)

Al morir un OMO OCHA, si su deidad titular correspondiente fuera Yemayá u Ochún, sus collares por mandato divino deben deshacerse y ser entregados a las aguas.

En el ITUTO, última ceremonia de la santería para los OMO OCHA, se sitúa el cuerpo desnudo del finado en el suelo, preferiblemente sobre la tierra y se le baña, se le refresca ritualmente con agua para que vaya en bienandanza a reunirse con sus antecesores en el «mundo de la verdad».

El paso del féretro también será precedido por abundantes gotas de agua. La tinaja de río, la que se llevó al ceremonial de iniciación para que la madre Ochún entregara su aché al Iyawo, se romperá en pedazos en la puerta por donde saldrá el difunto. Con ello

se desatan lazos misteriosos, y la magia de Ocha, en sus ritos y mitos más impresionantes se vincula siempre al agua.

No sólo Ochún y Yemayá son representantes del OMI (agua) en la mitología del complejo religioso cubano. SIKAN EKUE, personaje femenino de las Sociedades Secretas Abakuá, es la que atrapa al pez mágico en las márgenes del río cuando va a buscar agua en su jicara. Alrededor de este episodio crece el mito y la complejidad de los Ñañigos o Abakuá, sociedad exclusiva de hombres cuya historicidad y vigencia es un capítulo interesante de la identidad cultural cubana.

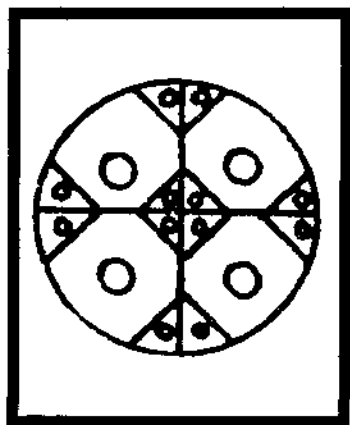
Esta es una muestra de la liturgia del agua fresca en Cuba, forma parte de un estudio sobre el agua como fuente de mitos en el que Yara, la deidad arauaca de las aguas, sincretiza con la madre María Leoncia del complejo religioso venezolano y nos lleva a la ERSILI del vodú haitiano, a la Ochún cubana; a la Yemayá brasileña y cubana; y todas ellas confluyen en la cosmogónica YEMU africana, fuente universal de la vida, lo que fluye. Afroamérica, por eso: OMI TUTU.

BIBLIOGRAFÍA

CABRERA, Lydia

El monte, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1989.

Yemayá y Ochún, Madrid, Ed. Forma Gráfica, S.A., 1974.



ETNOGRAFÍA DE LAS PRÁCTICAS RELIGIOSAS DE LAS COMUNIDADES NEGRAS DEL PACÍFICO COLOMBIANO

John Antón Sánchez

PRESENTACIÓN

A continuación presentaré una descripción de carácter etnográfico de las prácticas predominantes que ejecutan en su devenir cotidiano las comunidades afrocolombianas tradicionalmente asentadas en la región de la costa del Pacífico en Colombia.

Este ensayo está compuesto por cuatro partes que detallan, por un lado, una pequeña síntesis de aspectos panorámicos del contexto sociocultural y geográfico del litoral del Pacífico colombiano, haciendo énfasis en el departamento del Chocó. Luego se describirán las prácticas de religiosidad preponderantes en la zona.

Estas prácticas religiosas, que no se comprenden aquí como un sistema religioso en particular, tienen que ver con tres aspectos: el ritual mortuario y las ceremonias fúnebres tradicionales, las prácticas mágico-religiosas de curaciones, hechizos y embrujos; por último, las fiestas patronales de las poblaciones y las connotaciones de éstas en la vida de las comunidades afrochocoanas.

Deseo aclarar que sobre el tema en particular existe poca literatura antropológica afrocolombiana, por tanto este trabajo se limita solamente a presentar unos elementos de carácter descriptivo.

LAS COMUNIDADES AFROCOLOMBIANAS DE LA COSTA DEL PACÍFICO

El litoral del Pacífico en Colombia es una vasta zona geográfica con más de 300 kilómetros de extensión, dividida en dos regiones fisiográficamente bien diferenciadas. Una que tiene que ver con la correspondiente al departamento del Chocó, de costa y acantilado rocosos y secos, plenos de bahías, ensenadas y puntas aptas para puertos y turismo.

Esta zona ubicada en el norte del litoral hacia su interior es una gran llanura selvática que constituye una de las regiones más lluviosas del país; su alta capacidad pluviométrica alcanza una precipitación anual de 800 mm (Perea, 1990; Córdoba, 1983; Arriaga, 1992).

La segunda parte del litoral Pacífico corresponde a lo que se conoce como Andén del Pacífico o Pacífico Sur, comprendida por los departamentos del Valle, Cauca y Nariño, aunque geográficamente se extienda desde Cabo Corrientes en el Chocó hasta Esmeraldas en la hermana república del Ecuador (West, 1957; Whitten, 1974).

La característica geográfica principal de esta zona es la doble geología que presenta: una tiene que ver con los manglares y esteros propios del litoral que penetra a tierras continentales hasta los 15 kilómetros, y la segunda es la llanura tropical húmeda que llega hasta las estribaciones de la cordillera occidental.

Vale destacar que el litoral Pacífico es una de las zonas más ricas en conservación de la biodiversidad del mundo, no sólo a nivel biológico sino también cultural, hecho que llama la atención de políticos, ambientalistas y ecólogos que internacionalmente la denominan «Región del Chocó Biogeográfico».

A nivel demográfico todo el litoral es conocido como un territorio ancestralmente perteneciente a dos grupos étnicos bien definidos y culturalmente diversos: las comunidades indígenas, compuestas por las tribus emberaes y waunanas y las comunidades negras o afrocolombianas.

Dichas comunidades, dados los tipos de relaciones que históricamente han tenido con la sociedad nacional, se han mantenido aisladas en diversos sentidos, no sólo a nivel de desarrollo, sino también en la definición de un contexto propio e independiente desde lo cultural, lo económico y lo social.

En este sentido, para poder entender el contexto de la cultura negra en esta zona es vital comprenderla como una región típica y ancestralmente estructurada desde una identidad cultural con un fuerte vestigio de herencia africana, que se acomodó en una simbiosis étnica que también sustrajo elementos desde lo europeo y lo aborigen.

Las comunidades negras que habitan la costa del Pacífico llegaron desde África a mediados del siglo XVI y XVII (Córdoba, 1983) y penetraron en la región desde el puerto esclavista de Cartagena, con propósitos de desarrollar la explotación minera del oro y el platino, producción que hasta el presente se conserva como el principal modo de sustento de la población.

A través de la minería, el negro se adapta a las nuevas condiciones naturales y culturales, recreando así su propio mundo por medio de una redefinición de su cosmovisión, de su estructura social y de sus relaciones interétnicas que suscitan préstamos culturales entre indígenas, negros y los pocos blancos o mestizos que habitan la zona.

Se da así una síntesis cultural con predominio del grupo étnico afrocolombiano, siendo el Chocó la región que más deja notar una negrura en aspectos como la música, la producción, el parentesco y en especial las concepciones religiosas, que sus habitantes comparten combinando las creencias católicas españolas, la cosmogonía indígena y las herencias religiosas africanas.

Se forma entonces una nueva teogonía practicada por los negros chocoanos donde Dios, los santos y los espíritus de los antepasados son adorados y adaptados para diver-

Los fines. Las ceremonias, los ritos, las oraciones y los secretos son caminos para aproximarse a las energías que manipulan los favores de los santos, las almas de los difuntos y las fuerzas espirituales, tanto maléficas como benefactoras, con el fin de obtener favores, causar hechizos o curar enfermedades.

De esta forma, las manifestaciones religiosas afrocolombianas recogen un especial sincretismo que es necesario estudiar a fondo para determinar con más precisión este aspecto trascendental de la identidad étnica de los afrocolombianos.

EL RITUAL Y LAS PRÁCTICAS MORTUORIAS EN EL PACÍFICO

Las prácticas funerarias que ejecutan las comunidades que habitan el trópico húmedo del Pacífico colombiano, determinan rasgos bien significativos de la identidad cultural afrocolombiana, en relación con sus huellas profundas de africanía. El culto a la muerte en el Chocó contextualiza toda una concepción espiritual y cosmogónica de fuerte raigambre africana que guarda relación con los rituales practicados en zonas de África central y occidental, donde la muerte constituye el sustrato básico de sus ideas religiosas, aunque sea entendida desde una concepción cristiana como un paso definitivo hacia la eternidad.

LOS PRESAGIOS DE LA MUERTE

La muerte en los chocoanos es presagiada mediante símbolos que inesperadamente aparecen en el escenario de la vida cotidiana. Éstos pueden darse a través de manifestaciones como extraños sueños, aullidos de perros a media noche, visitas inesperadas de mariposas negras, visiones de sombras caminando por la residencia de alguien, o bien escuchar el cacareo de una gallina en la noche, el canto del guaco (Serrano, 1994) o ver entrar una candelilla a la casa. Todos esos signos son presagios fatales de la muerte.

De acuerdo con Velázquez (1961) a estos signos de muerte se le agregan las adivinaciones para saber si el enfermo va a morir. Por ejemplo, si se le corta un mechón de pelo al decaído con una navaja nueva y ésta pierde filo al instante, es porque el deceso es seguro; o bien, si al que padece se le expone al rayo de la luna y no refleja sombra, su muerte es inminente.

Para contrarrestar estos presagios de muerte, los negros chocoanos emprenden una agresiva campaña de oraciones, penitencias, mandas e invocaciones a los santos para que se apiaden del enfermo. Si dicho procedimiento no es suficiente, se requiere de la acción de la medicina tradicional intermediada por los rezos y conjuros de los brujos o curanderos, quienes con baños, sudores, pócimas, tomas, tragos y exorcismos de malos espíritus tratan de evitar que muera el paciente.

Si la muerte es inminente, se procede a los preparativos de la partida: se reúnen todos los parientes a escuchar la última voluntad del enfermo, quien reparte sus propiedades entre ellos. Al momento de la agonía no sólo llega el dolor sino que también ocurren fenómenos físicos y ambientales como preámbulo del desprendimiento del alma, por ejemplo, lluvia, alaridos de fieras en el monte, oscuridad; todo está asociado a una lucha de fuerzas malignas y benignas por el alma del fallecido.

Cuando muere un miembro de la comunidad, se percibe una niebla de tristeza y abandono que se manifiesta en el luto total, donde las mujeres deben vestirse de negro durante los funerales y si son parientes del difunto deberán «guardar el luto» durante un año.

Al cadáver se le trata con sumo cuidado, se viste adecuadamente con la mejor ropa de gala, tal como si éste fuese a emprender un viaje importante. Se le derrite esperma sobre los orificios y el ombligo, a las fosas nasales se les obstruye con algodón y la mandíbula es sujeta a la cabeza mediante una faja blanca. Además se le coloca en posición erecta boca arriba con los brazos sobre el pecho y con la cara hacia la puerta principal de la residencia (Escalante, 1964: 162). Entonces es cuando comienza el velorio del muerto.

EL VELORIO EN EL CHOCÓ

Se le denomina así al ritual de despedida que la familia le rinde al difunto antes de la partida final; éste dura lo necesario hasta que estén presentes todos los parientes del difunto.

El cadáver es velado en la sala de la casa y se ambienta una escenografía tal como sigue: «se pega una sábana blanca en una de las esquinas de la sala principal y sobre ella una pequeña mariposa negra hecha de tela. Al pie de la sábana se coloca una mesa pequeña cubierta con un telón blanco, encima de la cual se pone un vaso con agua y una ramita de escubilla dentro».

Los rezanderos toman agua de allí, aunque anteriormente se creía que el espíritu (del muerto) la bebía porque ésta disminuía durante el transcurrir de la novena. «También se coloca un crucifijo, o en reemplazo de éste un cuadro de San Antonio, 4 achones de vela los cuales se encienden al iniciar los rezos...» (Mena de Perea, 1994).

Las mujeres se visten de negro y deben permanecer alrededor del cadáver cumpliendo la función de rezanderas y cantoras, mientras los hombres se ubican en las afueras de la sala, preferiblemente en el patio distrayéndose con juegos de azar, contando historias o hablando en memoria del difunto. Es importante anotar que durante la noche se reparten cigarrillos, aguardiente, pasabocas, café y salcocho para los concurrentes del velorio.

El velorio es una ceremonia bien característica, no sólo por la emotividad expresada por los concurrentes, sino también por la variedad de oraciones, rezos, cantos y danzas donde se desprende toda la tradición cultural heredada desde el África madre y mantenida por más de 500 años en las tierras de las comunidades negras de Colombia, siendo una de las más características los alabaos.

LOS ALABAOS

Se le denomina así al conjunto de cantos característicos en las ceremonias de velación a los muertos en las comunidades negras que habitan el Chocó, denotados por una emotividad fúnebre y lastimera donde se hace invocación a los espíritus, a Dios, a las vírgenes y a los santos para pedir por el alma del difunto. Sus estribillos se determinan por elementos sincréticos afrocristianos, dadas las condiciones históricas en que se formó la sociedad negra minera del Pacífico. Estos alabaos se ejecutan de acuerdo con los distintos momentos de la ceremonia mortuoria, tales como el velorio, el enterramiento, los novenarios y la levatada de la tumba.

Vale destacar que existe una variedad de alabaos según la ocasión, y éstos pueden clasificarse como: romanceros, responsorios, salves, versos de romances, devocionarios y rondas.

El primer alabao que se ejecuta antes de iniciar el rezo del santo rosario y otras oraciones, es el Santo Santo, donde todos los concurrentes deben colocarse de pie en señal de respeto; luego las cantoras, definidas por unas alturas tonales especiales de acuerdo con su provincia de origen, comienzan las loas guiadas por una voz principal.

Los responsorios, por su parte, son cánticos que se entonan entre cada Padrenuestro que se reza por el alma del difunto. Algunas personas los cantan al iniciar las decenas del santo Rosario y se adaptan las letras por sexo y jerarquía o importancia del cadáver en la comunidad. Algunos responsorios están formados por una o dos estrofas que se van repitiendo en cada oración. Veamos el siguiente ejemplo:

Aquí está la tumba
y el cementerio
la sábana y el Cristo al medio

Aquí está la tumba
del cuerpo presente
mañana nos vemos
es diferente

Adiós, adiós madre
que me voy
Yo me voy pa'tierra extraña
yo no se pa'donde voy

Padre mío San Antonio
por tu santa caridad
a las almas del purgatorio
llévalas a descansar

Las salves son entonaciones tristes que se diferencian de otros cánticos, tanto por su música como por los coros entre cada estrofa, dirigidos a la virgen, los cuales son entonados por los asistentes de la siguiente forma:

Hay salve, hay salve, hay salve
y salve reina y madre.

El sábado en la mañana
la muerte me vino a ver
y en su visita decía:
señor vine por usted.

Yo le contesté a la muerte,
que yo estaba muy contento.
Y la muerte me responde.
Jesús le espera en el templo.

Yo le contesté a la muerte
que yo estaba muy contento.
Y la muerte me responde:
Jesús le espera en el templo.

Arrégiate que nos vamos
ya hoy no te puedo dejar
porque si no llego con vos
Mi Dios me vuelve a mandar.

LAS ÚLTIMAS

Así se denomina el ritual más trascendental del culto a los muertos practicado por las comunidades negras de Colombia; se refiere al último día de las nueve noches de duelo y rezos. Se cree que este día es donde verdaderamente ocurre el desprendimiento total del alma del difunto, pues ésta permanece compartiendo con la comunidad hasta tanto no se hayan cumplido las oraciones y cantos suficientes para alcanzar la gloria eterna.

Para las últimas es necesario decorar la tumba de manera especial, donde es sustituido el cuerpo del difunto por una manta negra con el nombre del que falleció, que se denomina «cuerpo presente».

Ocurre aquí la «levantada de la tumba», el momento justo cuando se ve partir definitivamente el alma, y para ello es necesaria la presencia de todos los parientes que deben entonar rezos y alabos especiales para la ocasión. Es un momento de liminalidad, éxtasis y tristeza que ocurre a las cuatro de la madrugada y donde se apagan las luces, se coloca de pie la concurrencia mientras la rezandera principal ejecuta una larga oración de más de media hora, al tiempo que va separando objeto por objeto de la escenografía fúnebre.

Luego se entona un último alabao, al tiempo que se ve una sombra salir del aposento, que personifica el alma del difunto que va de viaje definitivo:

Levanten la tumba del cuerpo presente
se despide esta alma en vida y en muerte.

Levanten la tumba del cuerpo presente
levanten la tumba, la del pañuelo blanco
se despide esta alma para donde el Padre Santo.

Nueve noches son las de mi novena
levanten la tumba que esta alma es ajena.

A los rezanderos que ya no recen más
porque mi novena se termina ya.

[Fragmento.]

EL GUALÍ O CHIGUALO

En estas comunidades, la muerte en los niños tiene un sentido distinto a la muerte en los adultos. El fallecimiento de un infante no es motivo de desgarramiento ni pena, pues es tomada como la partida de un alma pura no pecadora y es necesario despedirla mediante una ceremonia llamada gualí, para el sector geográfico del Chocó, y chigualo para todo el Pacífico Sur.

Es muy importante que un niño antes de que muera sea bautizado en pila, es decir, un acto ritual que parodia al bautismo de la iglesia católica, puesto que no es necesaria la presencia de sacerdote alguno, sólo es ejecutado por el padrino y la madrina del niño y más allá de tener un poderoso significante religioso sincrético, constituye la institución del compadrazgo (Córdoba, 1986) base de las estructuras y relaciones sociales de los negros de esta región.

El cadáver del niño se viste completamente de blanco, se le adorna con una diadema de flores blancas de papel, se le abren los ojos y se le coloca una flor en la boca y no se le postra en el ataúd hasta que no sea la hora de enterrarlo. Al niño difunto se le denomina «angelito», puesto que se considera que está libre de pecados y por lo tanto va directo a los cielos convirtiéndose en un ángel de Dios, que tendrá las funciones de velar por el bien de sus padres y padrinos.

Los velorios o gualí son ceremonias fúnebres celebradas festivamente, alusivas al nacimiento del niño Dios. En ellas se entonan los alabaos especiales llamados romances, acompañados por adivinanzas, narraciones mitológicas, versos de contrapunteo y juegos y rondas infantiles donde es vital la participación del «angelito» al cual se le rinde

homenaje. Aquí los padrinos del niño juegan un papel dinamizador del acto, donde a la hora de las danzas toman el cadáver y lo lanzan por los aires de extremo a extremo y la concurrencia lo recibe, lo acaricia y le canta alegremente un torbellino, un romance o un currulao.

Tanto en el gualí como en el chigualo, se danza al son frenético de los tambores (denominados en la región como cununos hembras y machos), de la marimba y la tambora, instrumentos típicos de la música folklórica de la región del Pacífico. El padrino, por ejemplo, toma al niño con una mano y con la otra agarra un trapo rojo y baila en medio de un círculo hecho por la comunidad asistente, quienes cantan el siguiente alabao:

Torbellino, extremo, extremo.

Torbellino, extremo, extremo.

Cantemos las alabanzas
del nacimiento del niño.

Aee, aee, del nacimiento del niño. [bis]

Hay este torbellino nuevo.

Hay este torbellino nuevo.

Yo lo quisiera aprendé
para cuando yo me muera
bailalo con mi mujé

Aeee, aeee, aeee, aeee

Bailalo con mi mujé [bis]

[Fragmento.]

La música del currulao ejecutada por la marimba, los tambores y los guazá es importante para darle al chigualo el ambiente festivo merecido; aquí la danza es preponderante y el canto fundamental. En esta fiesta se permite la embriaguez y el enamoramiento, se pactan negocios y se afianzan los lazos de amistad y parentesco.

Las coplas y las décimas son especialmente arregladas para la ocasión donde también se invoca a los santos católicos, como en la que sigue:

San Antonio es chiquito
pero grande su poder
cuando hace su milagro
a nadie le da a saber.

Al final de la ceremonia, justo al amanecer, luego de una exhaustiva noche de jolgorio, la madrina se arrodilla al pie del niño, le recomienda rogar por los vivos cuando esté allá en los cielos, mientras reza la única oración del ritual: «En el nombre del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo, de tu papá, de tu mamá. Dios te lleve a gozá en la otra vida. Amén.»

A la hora del entierro se impone la histeria colectiva, el llanto y el dramatismo en los dolientes o festejantes, quienes a su vez entonan un canto o arrullo de despedida, como el siguiente:

Este niño llora,
no hay quien lo consuele
el último arrullo
ya su madre quiere
ayúdeme prima
con esta canción
porque me arranca
hasta el corazón.

LAS PRÁCTICAS MÁGICO-RELIGIOSAS AFROCHOCOANAS: BRUJOS, CURANDEROS Y MALEFICIOS

Las comunidades afroamericanas suelen asociar los ritos religiosos con las acciones mágicas, permitiendo así una condensación en el entendimiento de ambos conceptos dentro de una sola definición a veces poco diferenciada (Pollak Eitz, 1994).

Sin embargo, tengamos en cuenta que para los chocoanos en ocasiones por mágico se entienden prácticas de conocimientos que posibilitan mecanismos para manipular energías extraídas de extrañas relaciones entre presuntos objetos y acciones ocultas, ejecutadas por un mago denominado hechicero o brujo.

El negro chocoano a través de sus prácticas mágico-religiosas ejerce todo un dominio sobre sí, el mundo natural y sobrenatural circundante. Prácticas que se dan en varios niveles ejercidas sobre espíritus malignos y benefactores, estimuladas por rituales, ceremonias precisas, oraciones y secretos formulados de manera exclusiva de acuerdo con los casos.

Por otra parte, la práctica mágica en el Chocó se define gracias a uno de los niveles más estrechos en las relaciones interétnicas de las comunidades negras y las indígenas de la región, quienes –pese a las diferencias culturales– comparten conocimientos sobrenaturales en el manejo de los embrujos, curaciones y hechizos.

De acuerdo con Córdoba (1986), tanto negros como indígenas comparten experiencias sobre creencias espirituales y saberes etnobotánicos, en especial sobre mecanismos básicos para entrar en contacto con el mundo sobrenatural de los espíritus y demonios que son invocados, bien sea para curar enfermedades, exorcizar o causar maleficios.

LOS CURANDEROS

Para las tribus aborígenes que habitan el departamento del Chocó, el personaje que bajo la comunidad tiene la responsabilidad de cumplir dichas funciones médicas y sacerdotales se denomina *jaibana*, en cambio para las comunidades afrochocoanas se llama *curandero*.

El curandero, muchas veces denominado hechicero, es el médico popular que a través de los conocimientos empíricos de la biodiversidad de la selva, manipula las hierbas medicinales y las combina con rezos y secretos, prestando así un servicio curativo en favor de un cliente que desde luego paga por la atención.

El curandero actúa como el intermediario entre las energías y conocimientos extraños y la realidad de los creyentes, produciendo resultados curativos o maléficos sorprendentes gracias a la manipulación de fuerzas sobrenaturales realizada a través de conjuros especiales.

Para ser curandero es necesario un proceso de aprendizaje al lado de un anciano experimentado, que le exige al alumno una etapa de iniciación compleja y luego lo someterá a duras pruebas de conocimientos que permitan manejar adecuadamente las plantas medicinales, los animales, las oraciones y secretos y los distintos rituales del oficio.

Aunque entre el curandero afrocolombiano y el *jaibana* indígena existen afinidades o préstamos culturales referentes a las prácticas mágico-curativas, en cuanto al método y procedimientos para enfrentar un mismo maleficio se establecen algunas diferencias. Una de ellas radica en que mientras los indios acuden a las terapias de carácter alucinantes para el contacto con las energías y fuerzas sobrenaturales, los negros se valen más bien de oráculos de adivinación, cantos y plegarias cristianas de carácter sincrético dirigidas a santos y a demonios.

Sin embargo, pese a que dichas prácticas mágico-religiosas difieran en las técnicas de aplicación, vale la pena reconocer una notable influencia indígena sobre los procedimientos afrocolombianos, sobre todo en la aplicación de ciertas plantas y determinados rituales complicados cuando se trata de poderosos maleficios, siendo el principal de ellos la contundente práctica de exorcismo denominada el canto del *jai*, expresión típica de los *jaibanas*.

El canto del *jai* es el rito que se utiliza en los casos más extremos para curar por medio de la expulsión de un espíritu malo que posea un enfermo grave. El *jai* o canto de la chicha para los emberaes, es un verdadero exorcismo que exige una preparación especial tanto del *jaibana* o curandero como del mismo poseído y se aplica por medio de cantos que invitan a que el espíritu malo salga a enfrentarse al sacerdote, quien recorre con un bastón arreglado el cuerpo del victimario ungido por hierbas especiales.

EL PROCESO DE CURA Y MALEFICIO

En el Pacífico es muy común que una enfermedad provenga de la influencia de un enemigo poderoso. Sin embargo, primero se intenta la cura del mal bajo los procedimientos del recetario de la medicina de Occidente o científica, pero si la mejoría del paciente no se manifiesta, se acude a la metodología de la medicina tradicional o etnobotánica que incluye extractos de plantas para tomar, baos, pocimas, baños y lavados, que inicialmente son suministrados por las abuelas o ancianos de la comunidad.

Si esto no es suficiente para la cura, es porque el maleficio es poderoso; reclamándose entonces la atención de un médico yerbatero o curandero especializado, quien pondrá todo su conocimiento empírico en el ataque o neutralización de una fuerza extraña que actúa en el paciente.

Para que el negro chocoano pueda enfrentarse a un maleficio bastante poderoso es importante que se conozca el origen de éste. Es decir, descubrir quién es el brujo causante y por qué lo envió. Esto es posible gracias a mecanismos de adivinaciones u oráculos; los más practicados se denominan «la vista de la orina» y «la lectura del tabaco y el coco».

«La vista de la orina» es un ritual de adivinación de la causa del mal o la enfermedad, donde se sabe si el paciente sufre por motivos de embrujos como la cogida del rastro, un trago malo, una ojeada, la puesta de una madre de agua o la persecución de una bruja, o simplemente porque está sometido a una «tramada» de un secreto (Velázquez, 1957).

Una vez identificado el brujo y el tipo de maleficio causado gracias a este estructurado ritual cuyo mecanismo sólo conocen los «videntes», se procede a neutralizar la fuerza maléfica mediante la invocación de santos y vírgenes del panteón católico con oraciones, rezos, mandas, sahumerios y plegarias.

Si esta invocación al santoral cristiano no basta para la cura, el curandero deberá enfrentarse a una energía sobrenatural de un brujo con fuertes poderes, que en la mayoría de los casos es asociada a un carácter demoníaco. Aquí es vital usar una técnica más agresiva que permita declararle al adversario una guerra espiritual con fines de «destramar» o neutralizar el hechizo.

Hay varios métodos para «destramar». Uno de ellos es usado en partos que atraviesen dificultades, donde es conveniente cambiar la posición de los tizones en el fogón y rezar una oración especial invocando la bendición de San Ramón o la de San Francisco, y someter así a la parturienta a un trance que le permita dar a luz (Velázquez, 1957).

Si el paciente no se cura mediante brebajes, rezos y ceremonias, será necesario acudir al mecanismo más extremo: el exorcismo, donde serán expulsados los espíritus negativos mediante el rito llamado «El canto del jai», el más poderoso préstamo cultural de los indígenas a la cosmovisión de los negros.

Ahora bien, son diversos los modos que utilizan los brujos o curanderos para causar un maleficio y es importante tener en cuenta dos aspectos: la influencia y la posición de los astros, en especial las fases de la luna y las fechas de las festividades religiosas

católicas consideradas sagradas, tales como el Viernes Santo, los Santos Inocentes, los Fieles Difuntos y el día de un santo especial.

Una forma eficaz de causar un hechizo que puede llevar a la muerte a la víctima es el rezo de novena, un rito que consiste en elaborar una figura de madera que se asemeje al condenado, luego se entierra y se le rezan las nueve noches de los difuntos hasta conseguir que en el último día la persona padezca.

En el Chocó existe una variedad de prácticas mágicas que van desde la más simple a la más compleja, donde tan sólo a través de una oración se pueden enviar espíritus malignos en forma de pájaros o de brujas que causen daño a una persona mediante dolores de cabeza intensos, locuras temporales o definitivas, idiotez prematura, enfermedades en la piel o en el aparato digestivo con la introducción de batracios, insectos y gusanos, o bien «salar» o impregnar de mala suerte a un enemigo.

La magia también se usa para los enamoramientos, para el sometimiento de la cónyuge o de las cónyuges según el caso, para la buena suerte, para el enriquecimiento, la protección contra malas energías, para la defensa o para la habilidad en los negocios y el arte.

Es importante resaltar que dentro de las prácticas mágico-religiosas de los afrocolombianos del Pacífico existe una estrecha relación entre la vida natural y los contextos socioculturales que históricamente las comunidades han desarrollado, dando como resultado una simbiosis en la biodiversidad característica de esta región selvática y tropical.

Es bien sabido que el litoral Pacífico se encuentra en lo que se denomina Región del Chocó Biogeográfico, una vasta zona privilegiada del mundo, rica en la conservación del ecosistema, mantenido gracias a que las comunidades negras e indígenas han desarrollado sobre ella, por medio del conocimiento, la conservación y explotación racional y sostenible de los recursos biodiversos.

Esta biodiversidad no sólo es rica a nivel del endemismo biológico, es decir, la vida faunística y floral, sino que también involucra el nivel cultural de sus gentes, representado a través de los saberes, técnicas, costumbres y rasgos particulares propios de la identidad étnica afro y aborígen, en especial lo que tiene que ver con la concepción cosmogónica y espiritual. De esta manera, para hablar de formas religiosas y prácticas mágicas de los afrocolombianos se debe señalar cómo son utilizados los recursos botánicos y faunísticos en los rituales y ceremonias tradicionales.

Los habitantes del litoral en su cotidianidad utilizan muchas plantas medicinales y no medicinales con fines mágicos, creando alrededor de ellas mitos y supersticiones de carácter religioso, bien sea para aplicarlas con propósitos maléficos o benéficos bajo previa combinación de oraciones, secretos y ritos, según el caso.

Lo mismo ocurre con los animales: los batracios, insectos, mamíferos como el perro, el gato y el murciélago y las aves como la gallina, la paloma y el pájaro macua son protagonistas con poderes asociados a efectos como la muerte, el enamoramiento y la destrucción de un victimario, o bien para realizar ritos que permitan un contacto cercano con el «duende» (el diablo para los afrochocoanos).

LAS ORACIONES Y LOS SECRETOS

A través de este ensayo hemos insistido que dichos rituales y ceremonias van acompañadas constantemente de un nivel de oraciones y secretos dedicado a la invocación de los santos y vírgenes del panteón católico asumido por estas comunidades, dado en proceso histórico de penetración cultural por parte de la cultura hispánica durante la esclavitud, y que de alguna manera contribuye a la recreación de formas sincréticas del imaginario africano de los habitantes del litoral (Echavarría, 1986).

Por medio de las oraciones y secretos es donde más se manifiesta el carácter sincrético de la concepción religiosa de las comunidades afrochocoanas, lográndose establecer un puente entre lo divino y lo pagano gracias a la encarnación de la palabra en la vida de los negros en relación con sus santos devotos.

A cada santo le corresponde una oración, y el mortal que sepa el adecuado manejo de éstas podrá realizar verdaderas proezas dignas de admirar, como aquella de hacerse invisible, respirar bajo el agua, rozar la finca en un solo día, luchar y vencer a varios enemigos enfrentados al mismo tiempo, salir de las cárceles, ser inmune a las balas, amansar a las personas encolerizadas, etc.

Existen santos y santas para todo tipo de peticiones. Santa Marta y el negro Felipe, por ejemplo, están asociados con el amor, éstos posibilitan la atracción o separación definitiva de dos parejas; San Benito mantiene el grupo doméstico en abundancia de comida; el Divino Niño, la Última Cena y María Auxiliadora protegen la casa de los ladrones; San Marcos de León amansa al enemigo enfurecido; San Basilio y San Martín protegen de los peligros; Jesús de Nazareno da buena suerte; Santa Bárbara protege a los mineros y cesa las tempestades; mientras que San Antonio concede el deseo que se le pida, previo secuestro material de su niño.

El favor de los santos está determinado por el tipo de relación que se establezca entre los devotos y éste. Un trato que exige veneración y cuidado exclusivo medianteuntuosas celebraciones, mandas, eucaristía, regalos, oraciones y secretos acompañados de su ritual correspondiente.

De acuerdo con el maestro Miguel A. Caicedo (1983), las oraciones se rezan a los santos católicos, al diablo y a otras fuerzas sobrenaturales para la invocación de la protección diaria, y las principales practicadas en el Chocó son:

SANTO	USO
JUSTO JUEZ	Defensa personal y hacerse invisible
NIÑO EN CRUZ	Defensa personal
PIEDRA DE ARA	Fuerza extraordinaria
ÁNIMA SOLA	Caminar sobre el agua y flotar en la tierra
SANTA HUÍDA	Salir de las prisiones
SANTA HELENA	Defensa personal y buena suerte
SAN ANTONIO	Detener hemorragias y lograr anhelos sentimentales
VIRGEN DEL CARMEN	Evitar enfermedades en el ganado y nadar bien
PERRO NEGRO	(la más maléfica) Invocar a las almas para favores, proteger en las peleas de los machetes y las balas
DEL DUENDE	Para dinero y mujeres

Los secretos, por su parte, cumplen la misma función de las oraciones, a diferencia de que éstos son breves y se rezan sólo para ocasiones especiales. Dentro de los más populares se encuentran:

SANTO	USO
SAN PEDRO	Para abrir puertas y cerraduras y curar veneno de serpientes
SAN PABLO	Presta la espada para proteger al rezandero en contienda
DE LA ARAÑA	Para andar por encima del agua
SAN ALBERTO	Para enamorar, reconciliar y vengar
SANTA CRUZ	Para detener hemorragias y arreglar descomposturas óseas
SANTA CATALINA	Para el éxito en el juego y la buena suerte

FIESTAS PATRONALES, SANTOS Y SINCRETISMO EN EL CHOCÓ

San Pancho en Quibdó: católico y profano

En el Chocó las fiestas patronales son celebraciones de carácter popular que se le rinden a los santos patronos de las poblaciones y que dejan entrever dos contextos característicos del marco religioso de las comunidades afrocolombianas de este sector: lo profano y lo sagrado. Las patronales no sólo le permiten al afrochocoano desdoblarse en fervor y devoción sentida hacia su santo patrón, sino que también sirven de espacio de recreación cultural a través de la reafirmación de los valores propios de su identidad étnica (Wade, 1990).

De acuerdo con Rogerio Velázquez (1957), desde 1648, cada 26 de septiembre de cada año, muy a la madrugada Quibdó, la capital de Chocó, se enciende con una gran alborada que indica la proximidad de las fiestas que rendirán culto por más de quince días, hasta el 4 de octubre, al santo más importante de la región: San Francisco de Asís.

Quibdó entonces no descansa. Sus habitantes se entregan al jolgorio, al derroche, la rumba y el licor. Es una completa ceremonia carnalesca y religiosa donde se combina el licor, la chirimía y la pólvora con las misas, las novenas y las oraciones en honor al santo; es la conjugación de lo secular y lo católico, lo sagrado y lo profano.

Cada día es celebrado por un barrio, que honrará al patrono a su manera y deberá atender la concurrencia en general brindándole bebida, música, verbena y comparsa. Además de que debe arreglar y decorar las calles con arcos y altares de manera especial para darle la bienvenida al santo que pasará por allí el día 4 de octubre, día clásico, en medio de una concurrida y larga procesión donde participa toda la comunidad en conjunto con las autoridades militares, civiles y eclesiásticas en medio del más fiel fervor religioso.

El 4 de octubre es especialmente religioso, aquí toda la murria y la chirimía se apaga para darle paso al rezo, al novenario en virtud de la santidad del patrono. Aquí es donde se refleja toda la espiritualidad del «san-pachero», que aunque se haya desdoblado en lujuria durante catorce días de carnaval debe sacar tiempo para el regocijo y orar solemnemente, bien sea en privado o en familia, en acción de gracias a los favores recibidos por el santo.

En realidad la Fiesta Patronal para el quibdoseño se divide en dos: una que es la que se le celebra a San Francisco de Asís, que incluye la participación de la iglesia católica mediante misas, novenarios y procesión, la otra es la fiesta a «San Pacho».

San Francisco de Asís se convierte en San Pacho, se personifica en mitad santo y mitad hombre, es la metamorfosis del semidiós, sacrilego y venerado, que se entrega a sus fieles y participa de la rumba. San Pacho, ahora mito, es moreno, inclemente y bebedor, se embriaga de platino, trasnocha y enamora, pelea y rinde favores (Carvajal, 1994).

Aunque en el Chocó los santos no tienen otro nombre que invoquen a los Orichas, producto del sincretismo religioso como existe en el Brasil y Cuba, éstos sí mantienen un trato familiar y caluroso con sus devotos ya que su comportamiento y relaciones suelen ser tales como se manifiestan en la santería y en el candomblé (Friedemann, 1989).

Aunque San Francisco o San Pacho en el Chocó no se denomine Changó, su correspondencia homónima sí la encontramos reflejada en el panteón yoruba de los cubanos tal como lo demuestra el siguiente estribillo.

Después de que yo hice todo

lo que San Francisco habló

noté que cambió mi suerte

todo el mal se me quitó.

Después de que me hice todo

todo el mal se me quitó

con San Francisco y Changó

todo el mal se me quitó.

(William Villa, citado por Friedemann, 1989:42)

En efecto, Velázquez (1957) ha comprobado que en la provincia del Atrato, en el Chocó, actos de la vida cotidiana de los negros como la fecundación, el nacimiento, las enfermedades y la muerte, en parte están ligados a las creencias que en torno a San Pacho existen y que de alguna manera las influyen y modifican.

Una muestra de lo anterior la escribe el maestro R. Velázquez (1957:35-36) en los siguientes ejemplos:

Desde mucho antes de nacer, escribe Velázquez, el niño ya es objeto de solicitudes religiosas. Después del matrimonio de los padres, el público muestra interés para que la simiente comience a latir en el vientre de la recién casada. Transcurridos unos meses sin que se note su existencia, los mayores recurren al médico oficial o al curandero del caserio para que determinen lo necesario. Cuando las medicinas fallan, se echa mano a los polvos de la efígie de San Francisco para que, ingeridos en tragos mañaneros, introduzca la fecundidad. Esta práctica es común en los ríos Munguidó, Cabi. Quito, Tutunedo... entre otros.

El nacimiento se cumple (en el Chocó) al pie de los altares hogareños; la Virgen del Carmen, San Ramón, San Francisco de Asís y otros lo presiden. Si hay demoras y dificultades aparecerán las oraciones... que se recitan a puerta cerrada, con velas en las manos de la comadrona y ayudantes: bañadas las

imágenes, el agua se utiliza en bebedizos y fricciones, en tanto que la enferma besará por tres veces la figura cuyo rezo se invoca. [Hay una oración especial para San Francisco.]

De igual forma se describen rituales utilizados como conjuros a malas enfermedades que pueda padecer un fiel a San Francisco, destacándose la utilización de elementos como agua, ramos, incienso y telas consagradas como reliquias del santo patrono que sirven para las curaciones, y que deben ser pagadas por medio de mandas en acción de gracias por el favor recibido.

Asimismo la figura de San Francisco como la de otros santos son utilizadas para detener calamidades públicas como pestes, inundaciones, sequías e incendios, tal como ocurrió en 1970, cuando media población de Quibdó se quemó y sólo la llamarada se apagó cuando se interpuso la imagen del santo, causando desde luego el milagro (relato de la tradición oral popular).

Un último aspecto a detallar sobre las Fiestas Patronales de San Pacho es que estas sirven como espacio para ventilar una estructura latente donde se manifiesta lo político y lo étnico a través de la denuncia social que se expresa de una forma abierta y consciente mediante los disfraces que elabora cada barrio en su día.

Cada disfraz -que alude a una parodia de la problemática social del chocoano- es sacado a relucir por todas las calles de la ciudad, denunciando el abandono a que es sometido el departamento por el gobierno central o la inmoralidad de la clase politiquera; o expresando el descontento por los malos manejos administrativos locales, o bien los problemas de la sociedad, como la drogadicción o el alcoholismo.

Las fiestas patronales en el Chocó, tal como se celebran en Quibdó, son ejecutadas en otros municipios, aunque con algunas variantes. Las más importantes son: la Virgen de las Mercedes en Istmina, La Virgen del Rosario en Condoto, la Señora de la Pobreza en Tadó, El Sagrado Corazón de Jesús en Andagoya, el Santo Eccehomo en Raspadura, entre otras que se celebran en las poblaciones de la región, pues cada aldea tiene su santo patrono (Perea, 1990, 1992).

BIBLIOGRAFÍA

CAICEDO Mena, Miguel A.

Chocó mágico y folclórico, Quibdó, U. Tecnológica del Chocó, 1983.

CARVAJAL, Alfonso

El desencantado de la eternidad, Santa Fe de Bogotá, El Camello Sonámbulo, 1994.

CÓRDOBA, Francisco

Nociones de geografía e historia del Chocó, Quibdó, Ed. ABC, 1933.

CÓRDOBA, Juan Tulio

Etnicidad y estructura social del Chocó, Medellín, Ed. Lealón, 1983.

Panorama etnográfico del Chocó hoy, Medellín, U. de Antioquia, 1982.

ECHAVARRÍA, E.

La medicina popular de las mujeres de la Costa del Pacífico, 1986.

ESCALANTE, Aquiles

El negro en Colombia, Bogotá, Universidad Nacional, 1964.

FRIEDEMANN, Nina S. de

Criele, Criele son. Del Pacífico negro, Bogotá, Planeta, 1989.

MENA de Perea

Anotaciones socioculturales sobre el departamento del Chocó, Medellín, Leaón, 1994.

MOSQUERA Arriaga, Osias

Geografía e historia del Chocó, Quibdó, Promotora de Autores Chocoanos, 1992.

PEREA, Fabio Teodolindo

Municipio de Condoto, Medellín, Gráficas Valladares, 1990.

Conozca a Tado, el Chocó y la Cuenca del Pacífico, Medellín, 1992.

POLLAK-Eltz, Angelina

Religiones afroamericanas hoy, Bogotá, 1994.

SERRANO, E.

El canto del Guacó. (Ritos de la muerte en el Chocó) 1992. Tesis de grado de Antropología, U. Nacional, 1994.

VELÁZQUEZ, Rogerio

La medicina popular en la Costa del Pacífico, Bogotá, Revista Colombiana de Antropología, 1957.

Breve historia del Chocó, Quibdó, Revista CODECHOCÓ, 1985.

Las fiestas de San Pacho en Quibdó, 1957.

VILLA, William

«Afrochocó. Territorio y cultura», en *Aluna*, Bogotá, PNR, 1990.

WADE, Peter

«Raza y clase: los negros de América Latina», *Revista de Antropología*, Universidad de los Andes, v. III, 1987.

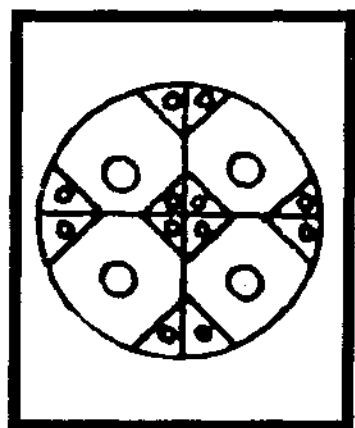
«El Chocó. Una región negra», *Boletín Museo del Oro*, n. 750, 1990.

WEST, Robert

La minería de aluvión en Colombia durante el periodo de la colonia, Bogotá, Imprenta Nacional, 1952.

WHITTEN, Norman

Pioneros negros: La cultura afro-latinoamericana del Ecuador y Colombia, Quito, Centro Cultural Afroecuatoriano, 1992.



EL RASTAFARISMO EN JAMAICA. UNA NUEVA APORTACIÓN DE ÁFRICA AL CARIBE: ENTRE LA HISTORIA, LA POLÍTICA Y LA RELIGIÓN

Juan M. Riesgo

1.- LOS AFRICANOS EN AMÉRICA

Con la tragedia del tráfico de esclavos, llegaron a América las tradiciones del occidente africano, especialmente de los yoruba, que se cuenta entre las más numerosas poblaciones de ese continente, y también de los wolof, mandinga y ashanti.

Tradiciones que se reinterpretaron en las Antillas, en amalgama con la religión cristiana que encontraron en la tierra que harían suya, especialmente en Cuba. La parte española de la isla de Santo Domingo—ya convertida la otra en el primer país negro que diera lugar al desarrollo de una cultura propia y distinta—no consiguió su independencia hasta 1844. Allí, los esclavos llevados de Senegal y Mauritania conservaron hasta hoy sus nombres árabes, cuyo significado ahora ignoran sus descendientes y en las pequeñas ciudades rurales del sur occidental como Barahona y Vicente Noble, los grupos sin mezcla han conservado los rasgos de sus tribus de procedencia del África ecuatorial y atlántica meridional: bubi, chokwe, y ovimbundu. Hoy en Madrid, con 60 000 emigrantes dominicanos, muchos ilegales (por cierto, muy desconocedores de sus raíces africanas), es asombroso descubrir que conserven tan claramente las características étnicas de su origen.

Cuando la población afroamericana de los Estados Unidos empezó a obtener la libertad, se organizó en la «Sociedad Africana Libre», fundada en Filadelfia en 1787 por Absalon Jones y Richard Allen. En 1806 Paul Cuffe, un antiguo ballenero, poseía una flota formada por seis barcos; en su comercio con África concibió la idea de asentar allí a los negros americanos como colonos. En 1830, en Estados Unidos había 3 777 negros propietarios de esclavos (Earl Ofari 26). A principios del siglo XIX un médico formado en Harvard, Martin Delaney, propició la vuelta a África para explotar las tierras y riquezas mineras. En la misma época se establecieron los principios que dieron lugar a Liberia, y Delaney negoció con Francia y Gran Bretaña y firmó ocho tratados con jefes nigerianos, aunque sus ideas finalmente no prosperaron por la rivalidad colonial.

En 1900, el mulato Booker T. Washington organizó en Estados Unidos la Liga Nacional de Empresas Negras, alentó a los negros a prepararse y a formar empresas y contó con la ayuda de financieros blancos como Carnegie y Rockefeller y alguno más, que preferían que los negros se ocuparan de la economía y se olvidaran de la política. El movimiento organizado por Booker T. Washington llegó a tener tanta importancia que el ilustre jamaicano Marcus Garvey se trasladó a Estados Unidos para conocerle.

2.- MARCUS GARVEY Y LA VUELTA A ÁFRICA

Garvey (Santa Ana, Jamaica, 17. VIII. 1887 - Londres, 10. VI. 1940), estudió en Inglaterra, donde conoció al nacionalista egipcio Mohamed Ali, quien influyó convirtiéndole al nacionalismo negro, que en la Conferencia de Londres de 1900, convocada por el abogado de Trinidad Silvester Willians, había utilizado por primera vez el término panafricanismo.

Garvey dio a la palabra panafricanismo un sentido místico-mesianico. En 1914 había fundado en Jamaica la Asociación Universal para el Mejoramiento Negro (Universal Negro Improvement Association, U.N.I.A.) y quería colaborar con Booker, lo que se frustró con la muerte de éste. Decía que cuando leyó *Up from Slavery*, escrito por Booker, comprendió que «estaba condenado a ser un dirigente de la raza» (Ofari: 49). En 1920, en un gran mitin en el Liberty Hall de Nueva York al que asistieron delegados de 25 países y 50 000 personas desfilaron por Harlem, lanzó la Declaración de los Derechos de los Pueblos Negros del Mundo. Preconizó el retorno a África, convencido de que fuera de ella los negros no lograrían la igualdad, con la consigna «África para los africanos en África y otras partes». Se consideró el «Moisés Negro», logró tener dos millones de miembros en la UNIA y ocho mas de seguidores en 1923. Quería unir a todos los negros en un solo pueblo, creando la «Legión universal africana», enfermeras de la «cruz negra», y como iglesia, hecho curioso, la ortodoxa negra africana, por ser la del milenario imperio etíope.

Para trasladar a los afroamericanos hacía falta barcos y dinero. Garvey fundó la Compañía marítima «Estrella Negra» y la «Empresa Negra de Fábricas». En sus acciones, millones de negros invirtieron todos sus ahorros, pero los barcos estaban anticuados y averiados y la compañía fracasó, perdiendo los inversionistas millones de dólares. Y los planes de Garvey murieron con sus empresas, a lo que no fue ajena la crisis económica que empezaba a cernirse en la segunda veintena del siglo XX. Garvey fue condenado a cinco años de prisión pero el presidente Calvin Coolidge le conmutó la pena y fue deportado. Según José Luis Cortés: «aunque nunca visitó África, Garvey dio a la raza negra, por primera vez en la historia su sentimiento de solidaridad internacional» (14).

Garvey originó también la existencia de un curioso vínculo entre África y América, la Religión Rastafariana. En 1923, El Ras Tafari, elegido como heredero por su tío el emperador Menelik II de Etiopía, visitó Jamaica. Los jamaicanos observaron con asombro cómo los colonizadores británicos trataban con gran pompa y respeto a un negro llamado a desempeñar un papel preponderante en la historia contemporánea. Además, la llegada del Ras Tafari, coincidió con la de lluvias, que dieron fin a una larga sequía. Con ello los jamaicanos le atribuyeron poderes divinos.

3.- LA HERENCIA AFRICANA QUE REIVINDICAN LOS RASTAFARIANOS

El Ras Tafari, que tanto impresionó a los jamaicanos, era un personaje realmente excepcional. Su tío de la tribu Amhara Menelik II, rey de Shoa de 1865 a 1889, triplicó el imperio abisinio, fue coronado emperador de Etiopía en 1889, y gobernó hasta su muerte en 1913. Al haber derrotado a los italianos en Adua en 1896, logró mantener la independencia de su país. Siendo el único país africano que la conservaba en 1900, con la excepción de Liberia, que al fin y al cabo, era una colonización de afronorteamericanos.

En 1887, Menelik II nombró gobernador del difícil territorio musulmán del Harrar a su primo Makonen, el Ras o «señor de la guerra feudal» más fiable. Era un ilustrado, que quería hacer progresar el país. En 1889 viajó a Europa y abrió su territorio al progreso y a las nuevas técnicas. Uno de sus amigos fue el poeta Arthur Rimbaud, que le vendió armas modernas. Tafari nació en 1892, su nombre significa «será temido» y estuvo en una misión católica mientras su padre combatía en Adua. Fue un niño estudioso, poco amigo de juegos. En 1906, a la muerte de su padre, fue llamado por Menelik a su corte. El sucesor de Menelik en 1913, su nieto Yesu, se convirtió al Islam y ello motivó que la casta dominante Amhara rápidamente le apartara del poder, excomulgado por el Abuna o patriarca ortodoxo, el 29 de septiembre de 1916. Zendit, hija de Menelik, fue proclamada emperatriz y Tafari de nuevo gobernador de Harrar, regente y heredero del trono.

El milenario imperio etiope recobraba así la paz en el momento de su máxima extensión, cuando las naciones de Europa y América rivalizaban en cultivar su amistad como miembro fundador de la Sociedad de Naciones. En sus orígenes se mezclan la historia y la leyenda, por ello no es de extrañar que la rica historia del pueblo etiope sedujera al culto Marcus Garvey, ya que en Jamaica hay abundantes mulatos y el pueblo amhara tiene una curiosa leyenda sobre el origen del hombre: cuando Dios creó el primer ser humano, lo modeló en una figura que coció en un horno, la primera la tuvo poco tiempo y salió un blanco, la segunda demasiado y fue un negro, en la tercera estuvo el tiempo exacto y salió el hombre perfecto: un amhara.

Al habitante del Cuerno de África se le ha definido como un «blanco de color negro». La mayoría de los etiofes típicos, amhara e incluso oromos y somalíes, son una mezcla de camitas y semitas con características nilóticas, de elevada estatura y delgadez, agilidad y resistencia extraordinarias. Incluso los judíos falashas tienen la misma apariencia. Su denominación tiene que ver con el color: «etiope» es negro en griego; abisinio en árabe «Bilad-sudan» y galla en persa. Los gallas prefieren ser llamados oromo, pues el término «galla» tiene la consideración de pagano.

La famosa y bella reina Makeda de Saba acudió a Jerusalén para conocer al rey Salomón, y allí fue seducida por una artimaña de éste. Regresó a su país en las costas del Mar Rojo y allí dio a la luz a un hijo que sería el fundador del reino etiope: Menelik I. Al llegar a la mayoría de edad, fue a conocer a su padre. No aceptó ser rey nombrado heredero de Salomón y al regresar, sustrajo el Arca de la Alianza. El viaje fue tan rápido, ayudado por los ángeles, que el Ejército Israelita no pudo darle alcance. Cuando en el siglo IV con el rey Ezana, el reino de Aksum, heredero de Salomón y la reina de Saba (hoy en territorio del Tigré) se convirtió al cristianismo, el Arca fue depositada en el subterráneo de la Iglesia Santa María de Sión.

Actualmente, una guardia sacerdotal ortodoxa la custodia 24 horas bajo el mando del abad Testa. Dentro están las Tablas de la Ley y para que no sea sustraída, cuando se celebra la Epifanía, la que se saca en procesión es un duplicado. Según la tradición, el que la robara sería devorado por una lengua de fuego. La procesión va hasta un lago, hoy la reserva de agua de Aksum, donde supuestamente se bañaba la reina de Saba. Según el arqueólogo Graham Hancock, éste es el verdadero Arca de la Alianza, que no fue destruido en el incendio del templo de Jerusalén en 587 a. de C. El Kebrá Negest o libro de la «Gloria de los Reyes», redactado por la casta sacerdotal del siglo XIV, dice que «el Arca de la Alianza» da legitimidad a la dinastía salomónica de los Negus y recoge todas las tradiciones. El emperador con el símbolo del león de Judea (en un país de leones) era «Negus Negesti», «rey de reyes».

El propio Mahoma recomendaba a los árabes «no luchar con los etíopes por su valor legendario: 9/10 partes del valor de la humanidad». Sin embargo, éstos arrasaron Yeda, el puerto de escala para la peregrinación a la Meca. Pero la pujanza árabe de los siglos VII al XV tomó Egipto y la costa africana de Eritrea y el «cuerno de África», convirtiendo a su fe a eritreos, hararis, somalis e incluso oromos, y la monarquía amárica tuvo que refugiarse en las tierras altas del interior, verdaderas fortalezas naturales. Esta retirada dio lugar a la leyenda medieval en Europa de «un reino cristiano en mitad del oriente musulmán, el del Preste Juan». Incluso en el siglo IX, la reina Zeudith arrasó Aksum. De 1149 a 1270 una nueva dinastía, la Zangüe, se hace con el poder. Tachada de ilegítima, argumentan que descienden también de Salomón y de los amores que éste tuvo con Balkis, sierva de la reina de Saba. Curiosamente en el Corán a la reina de Saba se la llama Balkis. Un rey de esta dinastía, Lalibela, preocupado por la expansión musulmana que le ha convertido en el único país cristiano al Sur de Jerusalén y aislado de su iglesia madre los coptos de Egipto, decide evitar a sus súbditos el peligroso viaje de peregrinación a Jerusalén. Para ello ordena excavar en rocas once iglesias, a las que da nombres de santos y estación de «via crucis». Obsesionado con dejar un legado a la historia y dotado de profundo sentido religioso, empleó todos sus recursos en la creación de estas iglesias, de hecho esculpidas en piedra, en bloques monolíticos separados del terreno por una zanja de ocho a diez metros, a la que se accede a través de un camino descendente. En la piedra tolva roja, se han tallado naves, puertas, ventanas, columnas con capiteles de extraordinaria simetría, columnas en bajorrelieve. El trabajo era tan difícil y ha resultado tan perfecto, que según otra de las leyendas, por las noches ángeles dirigidos por San Gabriel completaban la labor de la de los hombres por el día. Lo cierto es que las distintas ventanas en forma de cruz latina, griega, de malta, de San Andrés, e incluso svásticas germánicas, revelan el muy diverso origen de los constructores expertos en arte griego, romano y bizantino. Por las persecuciones musulmanas, 4 000 cristianos coptos de Egipto emigraron a Etiopía, bajo la dirección del monje Menfis Kedús, amigo del rey, y con la ayuda de europeos y el trabajo de esclavos, fueron los constructores de tan magna obra. En la iglesia de San Jorge, tres cruces griegas esculpidas en el tejado, una dentro de otra, expresan el arte ortodoxo predominante. En la Iglesia de Golgota-Mikael hay tres altares y una cripta sagrada (junto con la Iglesia de Santa María de Sión de Aksum, donde creen tener el Arca de la Alianza de los judíos, el otro lugar más «santo» de Etiopía). En esta cripta hay dos tumbas, una se atribuye a Lalibela y la otra a Adán.

Lalibela murió pobre; tardó veinte años en construir sus iglesias y su dinastía le sobrevivió sólo 50 hasta 1270, en que recuperaron el poder las salomónidas, pero los zangües Lalibela, su esposa Meskel Zaire y dos emperadores más, fueron hechos santos. Se especula con la posibilidad de que las iglesias fueran excavadas bajo el nivel de la tierra para no ser destruidas por los musulmanes. Los ritos y celebraciones con cientos de monjes y sacerdotes, vestidos con los bellísimos ropajes de la Iglesia Ortodoxa etíope y con la solemnidad de su liturgia, desde las alturas de los excavados templos de Lalibela, no es de extrañar que impresionaran tanto a los jamaicanos rastafarianos.

Los etíopes, aislados por los islamistas del patriarca de Alejandría y sin los puertos de Masaua y Adulis, pasaron a elegir ellos mismos su patriarca o «Abuna» y se especula que las iglesias de Lalibela hubieran sido destruidas de no haber estado bajo tierra y fuera de la vista, realizadas con esta intención. Quizás la civilización cristiana etíope hubiera desaparecido de no ser por dos factores: el aislamiento de las fortalezas naturales en las mesetas o Ambas del interior y la ayuda portuguesa del contingente de 400 hombres mandado por Cristóbal de Gama, hijo de Vasco de Gama, que desembarcó en 1541 y derrotó al emir Grañ el Zurdo en 1543. Pero Cristóbal se enamoró de la esposa de Grañ y acabó perdiendo la vida. Portugueses y etíopes disputaron por el afán proselitista católico de los primeros; a los 200 supervivientes no se les permitió abandonar Etiopía, se casaron con mujeres del país y se construyeron los curiosos castillos de Gondar que tanto llaman la atención por parecer una muestra de la Europa medieval en África. En su construcción también participaron los Jesuitas, puesto que en ese caso excepcional, al estar unidos España y Portugal, pudo influir un sabio español, Pedro Páez, nacido en Olmedo de la Cebolla, cerca de Madrid, quien, consultado por el emperador Susinios, eligió el lugar donde se erigiría Gondar. Páez le había asombrado por su extraordinario dominio de lenguas: árabe, persa y geez, la antigua lengua religiosa originaria del Tigré. Entró en el país como misionero en 1603 y murió en 1622, después de practicar una política de tolerancia que convenció al propio rey. Sus sucesores no lo hicieron así y acabaron siendo expulsados por Fassiladas, el príncipe heredero y luego nuevo «negus» en 1633.

Desde ese momento, la iglesia ortodoxa se consolida como única religión cristiana y a partir del siglo XVII, al desarrollarse la lengua amharica, el geez, —antigua lengua de Aksum y el Tigré— quedó solamente para uso religioso, incomprendida por el pueblo, en papel similar al del latín en la Iglesia Católica.

4.- EL RASTAFARISMO EN JAMAICA

Para los jamaicanos el uso del geez tenía un carácter de veneración religioso-secreto, al seguirse fielmente ritos con palabras incomprensibles, lo que daba un sentido aún más misterioso a la liturgia. Esta poderosa iglesia negra, en un legendario imperio, resultaba extraordinariamente atractiva para los afroamericanos.

~ Cuando Garvey fue deportado de Estados Unidos en 1927, su llegada coincidió con la de unos 20 000 jamaicanos que regresaban después de cumplir sus contratos de trabajo en Cuba y Panamá. Con la depresión era difícil encontrar perspectivas para una vida

mejor. Por ello las predicciones religioso-políticas de Garvey encontraron un terreno abonado. Marcus Garvey decía que «la salvación sólo sería posible con la vuelta a África, mirad a África, un rey negro será coronado porque la liberación está cerca». El Ras Tafari fue coronado emperador en 1930. Además, Garvey decía que la década decisiva sería la de los años 60, justo cuando Nigeria, Somalia y las antiguas colonias francesas africanas y las británicas del África Oriental, alcazaran masivamente la independencia. Con la coronación de Haile Selassie, la primera parte de la profecía se cumplió y hubo gran expectación en Jamaica, trasladándose los primeros jamaicanos a África. Allí les impresionó, además de la solemnidad de la liturgia religiosa, el peinado de algunos etíopes, especialmente de los gallas u oromos, que se entrelazaban los cabellos con hilos y rizos, semejando la melena de un león. Y en algunos casos, como el de los jinetes guerreros oromos y amharas, era un tocado hecho con la melena de un león. El león de Judá era el animal que representaba el valor de los etíopes y el poder del Emperador, quien gustaba alimentar personalmente a los leones y panteras de su palacio (los jamaicanos no sabían que los alimentaba mejor que a la mayor parte de su pueblo).

Los 10 926 km² de la exuberante, fértil y forestal isla cuyo nombre arauaco (sus antiguos pobladores) significa «tierra de bosques y agua», eran insuficientes para una población que aumentaba continuamente. Por ello una delegación, con el permiso del gobierno, visitó cinco países africanos en 1961, con la idea de fomentar el reasentamiento cuando se produjera la independencia en 1962. En 1958 Haile Selassie, que con la iglesia ortodoxa era el máximo terrateniente de Etiopía, donó 500 acres de terreno a los grupos rastafarianos de Jamaica, para su asentamiento en su África idealizada. Pero una parte de ellos acabó regresando, por las dificultades del lenguaje y por comprobar que el paraíso deseado, no lo era tanto. Muerto Garvey en Londres en 1940, sus sucesores fueron Leonard Howell, John Hibbert y Archibald Dunkley. Howell dirigió hasta 1954 un grupo de 1 600 «rastas» denominado «Pinnacle», que se estableció en unos campos de labranza cerca de Sligo-ville. Allí sus melenas leonadas y sus barbas de rizos aterrizaraban a la población que los denominaba «dreadlocks» (rizos del miedo). Además, en su forma de vida natural fumaban *ganja* o «hierba» (marijuana). Howell animó a no pagar impuestos, lo que alarmó a las autoridades británicas: 70 miembros de la comunidad «rasta» fueron arrestados y Howell fue condenado a dos años de cárcel. Los dos primeros partidos nacionales autorizados en Jamaica, el del Trabajo y el Popular Nacional, tampoco miraban con simpatía a los «rastas», por lo que 163 miembros fueron arrestados y la comunidad de Howell se deshizo.

En los años previos a la independencia, hubo cierta intranquilidad y los «rastas» se dividieron entre el movimiento que después prevaleció (que preconiza la paz y el amor) y los más violentos partidarios del «Nyahbingi» (la muerte de los blancos y negros opresores). En aquella época de nerviosismo los «rastas» tuvieron muy mala prensa, debido a una convención de 21 días en Kingston que tuvo gran repercusión dando lugar a alborotos y arrestos en masa, que continuaron el año siguiente. La peregrinación a África en 1961 y la independencia en 1962 tranquilizaron los ánimos, especialmente cuando en 1964 los restos del injustamente olvidado Garvey fueron trasladados desde Londres y enterrados en el Mausoleo de los Héroes Nacionales. Con lo cual le proclamaron comparable al predicador Paul Bogle y a George William Gordon, ejecutados

por rebelión en 1865, los independentistas Alexander Bustamante y Norman Washington Manley, y la dirigente cimarrona Nanny, que le acompañan también ahora.

Afortunadamente la rama pacifista de los «rastas» prevaleció, gracias a un original músico que dentro del movimiento *reggae* triunfó mundialmente en la misma década de la independencia y del traslado de Garvey a su tierra natal. Robert Nesta Marley nació el 6 de febrero de 1945 en Santa Anna (ciudad de Garvey), hijo del blanco Norval Marley y de la jamaicana Cedelia, por lo que parecía con el peinado rastafariano un verdadero etíope. Al principio, compartía la música con la soldadura pero a partir de 1970 con su grupo The Wailers (plañideros) colocó a su álbum *Catch a Fire* en los primeros lugares de las listas de discos del mundo entero. Se fue de Jamaica tras sufrir un atentado y regresó en 1978, reuniendo al Primer Ministro de origen sirio Edward Seaga y al dirigente de la oposición Michael Manley, para hacer un gesto de conciliación y evitar las guerras de bandas, que ensangrentaban la isla. Murió en 1981, a los 36 años; su mausoleo, en Santa Anna, es lugar de peregrinación.

Marley dio a conocer a los «rastas» en todo el mundo y su pacifismo atrajo a los universitarios y a la clase media a un movimiento que había sido revolucionario. Convenció a muchos de que los negros habían sido enviados a Jamaica para expiar sus pecados, pero que debían regresar a África, la patria de los elegidos: Sión; los blancos eran Babilonia: el infierno en la tierra. Se puede decir que Marley evitó la radicalización del movimiento; si bien algún mal músico y falso rasta ha aprovechado el movimiento para vivir a costa de la publicidad, peinándose como ellos.

La música rasta tiene un gran éxito en Jamaica, Gran Bretaña, en los países anglosajones y en el mundo en general. Como muestra de sus orígenes reivindicativos y revolucionarios, sus letras enfáticas pueden recoger sus pensamientos o textos del Apocalipsis. Su sonido, apoyado en el bajo y el tambor, es muy distinto del *soul* norteamericano, tan influyente en los ambientes afroamericanos. El *reggae* repite sus *slogans*, acompañado por un sonido electrónico, y gusta a los jóvenes de todo el universo, pero esta música de raíces africanas caló muy hondo en los jóvenes jamaicanos con un mínimo de conocimientos políticos.

El Rastafarianismo tiene cuatro principios básicos: 1) Reconocimiento de la divinidad de Jah Rasta, «el espíritu que mora en todos»; 2) La idea de repatriación para volver al paraíso perdido y recuperar en África la verdadera libertad; 3) La superioridad de la raza negra, como pueblo elegido por Dios descendiente de Salomón y la Reina de Saba, por lo que recoge la herencia histórica de los hijos de Israel; 4) La conducta del «temor», que es una postura rebelde, frente a la agresión blanca que se extiende también a la de algunos gobernantes negros.

En la doctrina básica se combinan aspectos de concientización étnica de las tribus africanas, con principios del Antiguo Testamento (como los judíos falashas de Etiopía) y del Nuevo Testamento. Tiene especial consideración con los capítulos Ezequiel 30-1, Timoteo-6 y Apocalipsis 17 y 19. Con ellos se pretende demostrar la divinidad de Haile Selassie y que la invasión de Etiopía por Italia, estaba prevista y profetizada.

El destronamiento en 1974 y posterior muerte de Haile Selassie fue un golpe para los rastafarianos. Pero acabó siendo asimilado, había pasado de líder carismático a déspota, no terminó las reformas y fue superado por los tiempos, siendo sucedido por los que él envió a estudiar al extranjero, que supieron comprender las carencias del pueblo en épocas de hambre. Por ello se produjo la revolución. Su divinidad ya no es artículo de fe, pero se le consideró símbolo de la lucha negra como emperador coronado de la más importante nación negra, fundador de la Sociedad de Naciones, de las Naciones Unidas y primer presidente de la Organización de la Unidad Africana. Esta última tiene su sede en la capital etíope Addis Abeba, cuyo nombre significa «nueva flor» y la fundó Menelik II, para que fuera el símbolo de la unidad de todos los etíopes. Haile Selassie quería que fuera el símbolo de la unidad de todos los africanos, aunque la usó para sojuzgar Eritrea.

Actualmente hay al menos 19 grupos mayores rastafarianos en Jamaica y dos en Londres, que se reúnen regularmente en *Groundations* (fundamentaciones) en las que discuten y comentan ideas religiosas y filosóficas e intercambian *ganja*, que consideran un elemento «vital y natural» para fortificar el cuerpo y la mente.

Los «rastas» viven en células cooperativas bastante productoras, manteniéndose con lo que ellos obtienen, sin aceptar el orden económico tradicional. Ahora sus editoriales y tiendas de música en torno al fenómeno de Bob Marley, su mito y las visitas al mausoleo de Santa Anna, les dan un beneficio adicional.

En Gran Bretaña tiene un carácter misionero y han captado nuevos adeptos, incluso entre la comunidad indostánica. Utilizan sus fondos para proporcionar trabajo y estudios o evitar que jamaicanos vayan a prisión.

Para cualquier estudioso africanista, el movimiento Rastafariano, constituye un curioso fenómeno de la última aportación de la cultura afroamericana al Caribe y al Mundo. Movimiento que todavía hoy está insuficientemente estudiado.

BIBLIOGRAFÍA

BASTIDE, Roger

Las Américas negras, Madrid, Alianza Edit., 1969.

BOCA, Angelo del

Haile Selassie, Barcelona, Orbis, 1985.

CORTÉS, José Luis

La Organización para la Unidad Africana, Madrid, CIDAF, 1981.

DEMBITZER, Benny

Etiopía, la tragedia innecesaria, Madrid, Siddharth Motha, 1992.

GONZÁLEZ López, David

Etiopía, la oposición contrarrevolucionaria, La Habana, Ciencias Sociales, 1987.

GONZÁLEZ Nuñez, Juan

Etiopía: hombres, lugares y mitos, Madrid, Edit. Mundo Negro, 1990.

HAMLYN, James

El Caribe, León (España), Edit. Everest, 1994.

OFARI, Earl

El mito del capitalismo negro, Madrid, Edit. Fundamentos, 1972.

RIESGO, Juan Manuel

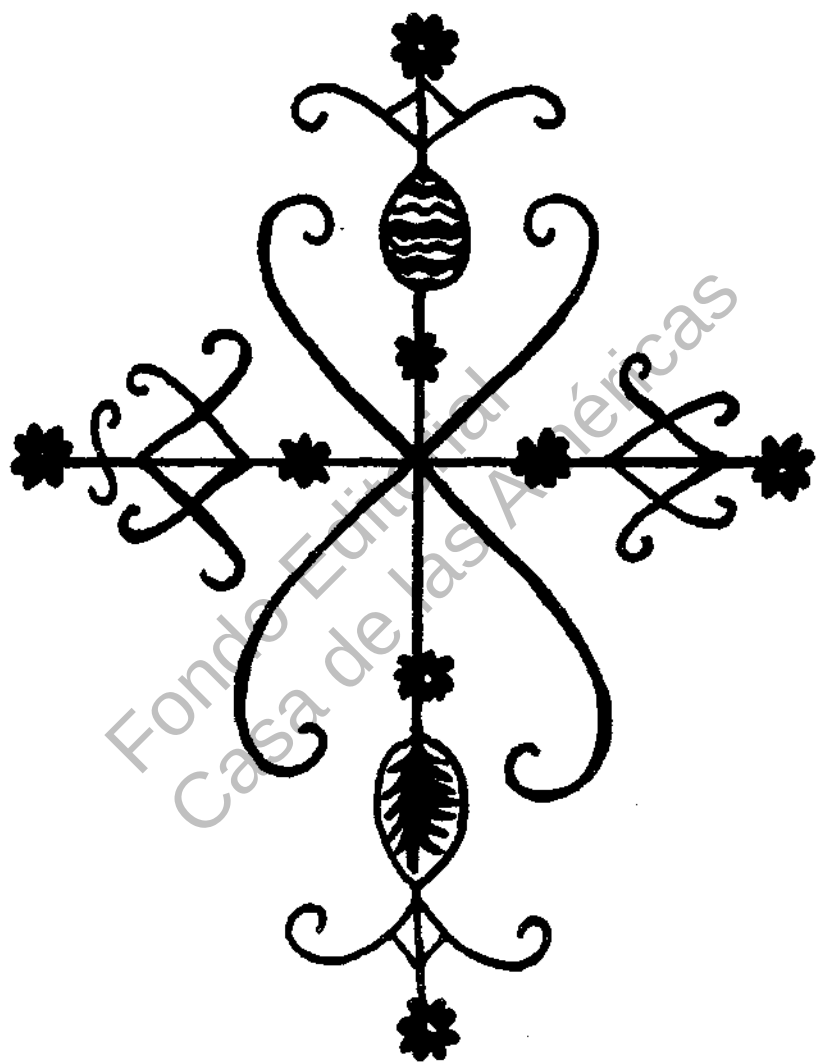
«El Cuerno de África», en *África, España y la Comunidad Europea*, Madrid, Fundación Ebert, 1993.

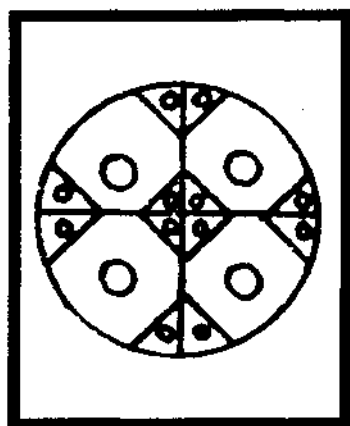
Lalibela. El sueño de un Rey, Madrid, Historia-16, Sept. 1994.

WAUTHIER, Claude

El África de los africanos, Madrid, Tecnos, 1966.

Fondo Editorial
Casa de las Américas





SUPERVIVENCIA DE LOS SIBS DAHOMEYANOS EN CUBA

Alessandra Basso Ortiz

La coincidencia de los hechos en el espacio y en el tiempo significa algo más que un mero azar, vale decir, una peculiar interdependencia de los hechos objetivos entre sí.

C. G. JUNG

Durante el período colonial existieron en Cuba instituciones apoyadas por el gobierno español que permitieron a los esclavos traídos desde diversas zonas de África agruparse según su procedencia étnica.

Estas instituciones, conocidas bajo el nombre de Cabildos, fueron organizadas sobre la base de la mutualidad benéfica y la recreación, y permitieron al gobierno español controlar y vigilar más fácilmente a la población esclava.

Los Cabildos actuaron, además, por una parte, como focos donde se mantuvieron y transmitieron determinados aspectos de las culturas de sus integrantes; y por otra, como ejes rectores del comportamiento, pues para pertenecer a un Cabildo era necesario cumplir con ciertas normas de conducta.

Para los esclavos este tipo de asociación no era desconocida en lo absoluto. Se sabe que en el continente africano proliferan este tipo de instituciones, con diversos matices, siendo quizás las sociedades secretas las más conocidas.

Tras la guerra de independencia, y principalmente tras la abolición de la esclavitud en 1880, los Cabildos deben, según las nuevas leyes, transformarse en Sociedades de Ayuda, Socorros Mutuos, y Recreo.

Esas Sociedades debían estar empadronadas, bajo la advocación de un santo católico, y adscritas a una iglesia que tuviera dicho santo, la cual heredaría sus bienes en caso de

disolución; y, principalmente, a estas Sociedades podían pertenecer tanto africanos de diversas procedencias étnicas, como criollos.¹

En este trabajo se analizará la estructura de una de estas Sociedades, la Sociedad de Ayuda y Socorros Mutuos, y Recreo, San Manuel, fundada oficialmente en 1921, en la Villa de Jovellanos, provincia de Matanzas, por un grupo de personas, en su mayoría descendientes de antiguos esclavos de origen dahomeyano, actual Benin.

Esta asociación fue heredada de la tradición de los antiguos Cabildos Afrocubanos, y también, lo más notorio, reprodujo, a más de cuarenta años de la introducción del último cargamento de esclavos que se tenga noticias en la isla de Cuba, las formas propias de una organización de tipo mutualista, la «gbe» del antiguo reino del Dahomey.

Según M. Herskovits,² en el reino de Dahomey existieron Sociedades Secretas, pero sólo en número muy reducido, en regiones periféricas a la capital del reino, y en momentos en los cuales el poder central del rey se vio debilitado, o bien fueron importadas por sus vecinos yorubas. El tipo de organización más extendido fue, en cambio, las asociaciones de carácter mutualista: la «so», que tenía como propósito principal la colaboración a nivel laboral, y la «gbe». Esta última estaba organizada por un grupo de personas que crecieron juntas y que por lo general pertenecían al mismo «compound».

Al respecto se hace necesario aclarar la forma típica de la vivienda dahomeyana,³ compuesta por casas que se agrupan en un conjunto donde vive el núcleo familiar primario, es decir, el padre, su o sus esposas, y sus hijos; este conjunto es llamado «compound». De dos a cinco «compounds» forman una colectividad.

Característico del «compound» es el estar rodeado por un muro y poseer, además de las viviendas, una por cada mujer y sus hijos menores, una construcción para almacenar objetos, y principalmente, otra dedicada a las piezas del culto a los ancestros. Un «compound» contempla también un espacio de terreno interno donde el fundador siembra un árbol de palma, que a su muerte pasara al cuidado de su primogénito.

Cuando los hijos varones alcanzan la edad de nueve a diez años deben construir una casa, junto a otros muchachos del mismo «compound», o de la misma colectividad, donde vivirán hasta el día de sus matrimonios. Esta convivencia es la base de la posterior creación de las Sociedades de Ayuda Mutua, «gbe».⁴

En acto previo a la constitución oficial de una «gbe», los futuros integrantes se reúnen y participan de un pacto de sangre, y establecen una serie de deberes y obligaciones, como: ayudarse económicamente en caso de enfermedad o muerte de los padres, o ayuda a la familia en caso de fallecer alguno de los miembros de la asociación.

¹ Ver Fernando Ortiz: «Los Cabildos Afrocubanos», en *Ensayos etnográficos*, La Habana, 1984, p. 22.

² Ver Melville J. Herskovits: *Dahomey, an Ancient West African Kingdom*, New York, 1938, v.1, p. 243-54.

³ Ver Melville J. Herskovits: *op. cit.*, p. 137-43.

⁴ Ver M.J. Herskovits: *op. cit.*, 1938, v. 1, p. 277-8.

Según el documento más antiguo que se encontró, perteneciente a la Sociedad San Manuel, correspondiente a su reglamento,⁵ consta como fecha de fundación el 11 de diciembre de 1920, fecha en la que se redactó el reglamento y se propuso una junta directiva provisional. Sin embargo, sólo un año más tarde, el 16 de octubre de 1921, se reunieron por vez primera los miembros de la Sociedad, para hacer oficial su existencia, y hasta el 1.º de diciembre del mismo año no se celebraron las primeras elecciones.

El hecho de que los futuros integrantes de la Sociedad San Manuel se hayan reunido, en acto previo a su fundación oficial, y hayan establecido en este acto una serie de deberes, derechos y obligaciones para todos los asociados, dando forma a su Reglamento, constituye el primer punto en común con la «gbe» dahomeyana.

La Sociedad San Manuel contaba con una junta directiva compuesta por tres miembros principales: presidente, secretario y tesorero. Estos cargos tenían un vice, el que debía sustituir a la persona del cargo en caso de ausencia justificada, enfermedad o muerte. La junta directiva contaba también con ocho vocales y seis suplentes, cuya función principal era la inspección de la Sociedad y la visita a los miembros que se encontrasen enfermos o en desgracia.⁶

Los antiguos Cabildos tenían, a su vez, diversas estructuras de dirección, contando por lo general con un rey, una reina (o capataces), un tesorero, un segundo jefe llamado «mayor de plaza», y un abanderado.⁷ Esta estructura variaba según los Cabildos, teniendo algunos dos presidentes, dos vicepresidentes, tres matronas, un administrador con uno o dos suplentes, secretarios, y otros.⁸

Sin embargo, es notorio que la mayoría de los Cabildos ararás, que agrupaban esclavos de procedencia dahomeyana, contaban con tres miembros en la directiva: un rey o capataz, un secretario, y un tesorero, junto a más o menos vices y/o matronas.

Ese es un rasgo también característico de las «gbe» dahomeyanas, que contaban con tres cargos principales en la dirección, más un cuarto, cuyo ocupante era desconocido para el resto de los asociados, a excepción del jefe. Los cargos eran: un jefe, un secretario y un tesorero. El cuarto cargo era el de consejero, y era su deber informar al jefe todo lo que aconteciere con respecto al *status* y actividad de los demás miembros. Para poder obtener dicha información, la identidad de la persona permanecía oculta, y en las Sociedades a las que pertenecían mujeres este cargo era casi siempre ocupado por una de ellas, pues era reconocido «el poder de las mujeres sobre los hombres, y su don para los chismes...».⁹

⁵ Este documento se encuentra en poder de uno de los nietos de Esteban Baró, gracias a quien fue posible consultarlo.

⁶ Según el artículo 30 del reglamento.

⁷ Ver F. Ortiz: *op. cit.*, p. 12.

⁸ Ver F. Ortiz: *op. cit.*, p. 24-5.

⁹ Ver M. J. Herskovits: *op. cit.*, p. 250.

Desde su fundación la Sociedad San Manuel permitió membresía femenina, pero es en 1931 que se tiene noticia de que una mujer pasó a ocupar un cargo de dirección. Fue Esperanza Baró, esposa del presidente, precisamente en el cargo de consejera.

Según el Reglamento, la junta directiva debía ser elegida cada dos años, lo cual se vio ratificado, ello consta en los «Libros de Actas»¹⁰ de la Sociedad. Esteban Baró, su presidente, fue, sin embargo, el único miembro de la directiva que se mantuvo en su cargo desde la fundación de la Sociedad, siendo reelegido sucesivamente en cada convocatoria a elecciones. Este no es el único dato relativo a la importancia e influencia de Esteban Baró en la Sociedad: él era hijo de dahomeyanos, según consta en una carta escrita de su puño y letra, dirigida al Rey del Dahomey.¹¹ Su madre procedía de la región de Atakpame, limítrofe hoy con Togo, y su padre era de Sabalú, región habitada por los mahi. Para el culto religioso, y según testimonio de sus propios hijos, la deidad tutelar de Esteban Baró era Odán—Da para los dahomeyanos—, deidad que tiene múltiples formas, representada a través de la serpiente, del cordón umbilical, y simboliza el movimiento, la vida.

Una de las formas más importantes de Da es Aido-Hwedo, cuya representación es dual: uno es el arcoiris, que participó en la creación del mundo, y otro es la serpiente, que vive enrollada bajo la tierra, sosteniendo su peso.¹²

Esta deidad en Cuba se sincretizó con el santo católico San Manuel, el mismo que regía sobre la persona de Esteban Baró, y el mismo que dio nombre a la Sociedad. Por tanto, es de suponer que, aunque el presidente de la Sociedad, oficialmente, debía ser periódicamente elegido, y efectivamente lo era, desde la fundación se concibió como vitalicia la presidencia de Esteban Baró, y lo fue de hecho. La presidencia vitalicia es otro rasgo característico de las «gbe».

Las Sociedades mutualistas en el Dahomey contaban con ciertos elementos distintivos, como una bandera blanca, cuyas inscripciones y/o dibujos dependían de la ocupación y el talento de sus integrantes, y eran desplegadas durante apariciones públicas y festividades, a las cuales se llevaban tambores y se bailaba.

La mayoría de los Cabildos, y posteriormente las Sociedades, utilizaron también banderas como estandarte, existiendo incluso, en algunos casos, el cargo de abanderado, como ya se dijo. Tal fue el caso de la Sociedad San Manuel, con la particularidad de que su bandera era (y es, pues se conserva) blanca, con las iniciales de San Manuel y una cruz roja en el centro, y se izaba junto a la bandera nacional en el local propio de la Sociedad, durante el transcurso de las actividades festivas. Estas celebraciones eran acompañadas con un conjunto instrumental de cuatro tambores, con las características organológicas de la cultura antecedente.

¹⁰ Los «Libros de Actas» de la Sociedad San Manuel fueron donados por Maximiliano Baró al Museo de Jovellanos, donde fueron consultados.

¹¹ Esta Carta fue donada por Pierre Verger al Dr. Rafael L. López-Valdés, gracias a quien fue posible consultarla.

¹² Ver M.J. y E. Herskovits: *An Outline of Dahomean Religious Belief*, New York, 1964, p. 56-7.

Para ingresar a la Sociedad San Manuel era necesario ser propuesto por dos personas que lo «garantizaran», además de ser de «excelente moralidad y disfrutar de un buen concepto público».¹³ En este sentido se puede afirmar que la Sociedad actuaba como reguladora de la conducta social de sus integrantes, exigiendo primeramente que todo aquel que ingresara tuviese una conducta acorde con las exigencias morales de la época y el lugar, e imponiendo a sus asociados una serie de obligaciones como normas de comportamiento, comprobables a través de su reglamento, cuyo primer artículo se refiere a que: «Es obligación de esta Asociación concurrir a las necesidades de los asociados, [...] acudiendo cuando adolezcan de enfermedad o fallecieren. Todos los señores asociados tienen el deber de asistir al sepelio de cualquier asociado que falleciera; y si faltare sin una causa justificada será multado...»

Si el primer artículo del reglamento se refiere a la asistencia en caso de enfermedad o muerte, esto significa, por una parte, que el Estado no ofrecía amparo social en ese sentido. De ahí la necesidad, principalmente para las clases humildes, de que este tipo de asociaciones existiera. Por otra parte en el propio reglamento se hace especial énfasis en el caso de muerte, en la obligatoriedad de asistir al sepelio de cualquier asociado, bajo pena de multa, resaltando la importancia de los muertos, y ello remite al culto de los antepasados, que es uno de los aspectos medulares del culto religioso dahomeyano.

La importancia del culto a los antepasados en el antiguo Dahomey se basa, principalmente, en la composición de la sociedad por clanes o sibs familiares que descienden de un antepasado mítico, que puede ser un planeta, una deidad, o un animal, siendo esto último lo más común. Ese antepasado transmitió los conocimientos de su especie, junto a una serie de normas de comportamiento y tabúes, a su hijo mayor, quien recibe el nombre de Towiyo, y es a quien los descendientes rinden culto directo, además de hacerlo con toda una serie de antepasados, descendientes a su vez del Towiyo, que por determinadas causas pasan también a formar parte de los antepasados divinizados.¹⁴

Estos antepasados míticos fueron enviados a la tierra por los dioses a fin de que se unieran con hombres y mujeres, y con sus descendientes poblaran pueblos y ciudades. Por lo tanto, estos antepasados están en relación directa con los dioses, son, por así decirlo, el eslabón entre los dioses y los seres humanos. Esto explica parcialmente la importancia de su culto, además de que existe la creencia de que el alma de los antepasados vuelve a nacer, o manifestarse, en sus descendientes, por lo cual la vida de un individuo, para bien o para mal, depende del culto que rinda a sus ancestros.

Esto explica la razón del culto a los antepasados en los descendientes de antiguos esclavos dahomeyanos, y en el caso que analizamos, explica la importancia de las honras fúnebres en el seno de la Sociedad San Manuel, así como el respeto a los ancianos, seres que se hallan en el umbral entre la vida y la muerte.

En varios artículos del citado reglamento de la Sociedad San Manuel se encuentran referencias directas a modos concretos de comportamiento, como es el artículo 35,

¹³ Según el artículo 16 del Reglamento.

¹⁴ Ver M. J. y F. Herskovits: *op. cit.*, p. 23-33.

inciso b, que expresa: «Todo asociado contrae las obligaciones de: [...] proceder en todos sus actos con la corrección y delicadeza y moralidad propias de las personas adecuadas.» El Artículo 22 prohíbe, curiosamente, el establecer discusiones de carácter político o religioso en el seno de la Sociedad «[...] así como hacer ningún tipo de manifestación en contra de los poderes constitucionales».

Este modo de asimilar e imponer las normas éticas de la clase dominante representa, para los asociados, un modo de alcanzar prestigio y reconocimiento social. Incluso, en 1940, cuando se decidió redactar la nueva Constitución de la República de Cuba, la Sociedad San Manuel participó, específicamente en la concreción del artículo 20 y sus incisos, relativo a la discriminación racial. Dicho artículo debía ser debatido y aprobado por la junta general, según consta en el acta número 50, del 20 de noviembre de 1940. La Sociedad aprobó ese proyecto y lo envió a la Cámara de Representantes de la Nación.

En 1956 un hecho conmovió la vida de la Sociedad San Manuel, al punto de hacerle recesar sus actividades por más de un año: ese 12 de abril se reunió la junta general, en sesión presidida por el entonces vicepresidente, Carlos Betancourt, anunciando el fallecimiento del hasta ese momento presidente Esteban Baró, el 9 de abril anterior. En esa ocasión se acordó recesar todas las actividades de la Sociedad hasta el 13 de abril de 1957.

Sin embargo, la próxima reunión no se efectuó sino hasta el 28 de Diciembre de 1957, para elegir una nueva junta directiva y un nuevo presidente, presentándose para ese cargo una única candidatura: Maximiliano Baró, hijo primogénito de Esteban Baró, y secretario de la Sociedad desde 1931.

En el antiguo Dahomey, cuando el jefe de la «gbe» fallecía, la Sociedad se dispersaba por un periodo aproximado de un año, tras el cual uno de los miembros tomaba el mando y la reorganizaba.¹⁵ Como se vio, esta costumbre fue reproducida por la Sociedad San Manuel, aunque con la peculiaridad de que no fuera cualquiera de los miembros el que asumiera el mando, sino precisamente el primogénito del presidente fallecido. Esto, en un momento en que la casi totalidad de la junta directiva, vocales y suplentes incluidos, estaba conformada por miembros de la familia de los Baró: hijos, hijas, yernos y nueras de Esteban Baró, indica la conciencia de éste de que sólo en manos de su familia, educada y preparada por él mismo, podría continuarse la tradición de la que él fuera continuador en suelo cubano. Al ser el hijo mayor el sucesor, único candidato a la presidencia, aprobado por unanimidad, se denota la inminencia de su posición en ese cargo.

Bajo la Presidencia de Maximiliano Baró la Sociedad sobrevivió aproximadamente diez años más. La última reunión que consta en los Libros de Actas data del 28 de diciembre de 1964. No se encontró registrada su disolución formal.

Debido a los cambios socioeconómicos tras el triunfo de la Revolución Cubana, las Sociedades de carácter mutualista perdieron su razón de ser, pues el Estado asumió las

¹⁵ Ver M. J. Herskovits: *op. cit.*, 1938, p. 252.

necesidades básicas de la población, necesidades que anteriormente sólo podían ser resueltas, en alguna medida, perteneciendo a este tipo de asociaciones.

En la actualidad las prácticas del culto religioso se encuentran vigentes entre los descendientes de Esteban Baró. Una de las expresiones más significativas es la celebración anual del Santo Patrón de la Sociedad San Manuel, los días 31 de diciembre y 1.º de enero, que tienen lugar en el local que perteneció a la Sociedad, y que, además, fue morada de Esteban Baró y su familia. Hoy en día esa casa está habitada por dos de sus nietas, a dos o tres metros está la casa de su primogénito: Maximiliano Baró, y junto a esta la de otro de sus hijos: Patricio Pastor. En los espacios entre estas casas se han construido otras, donde moran también nietos de Esteban Baró. Todas las casas están comunicadas por un patio interior, donde, además de dos viviendas más de otros miembros de la familia, se halla una construcción dedicada a las piezas del culto a los antepasados, así como un santuario dedicado al fundador de la familia, a la sombra de un árbol de palma, convirtiéndose por tanto este complejo de viviendas en un verdadero «compound», cuyo eje central es el primogénito Maximiliano Baró, siguiendo la tradición de la herencia patrilínea de los sibs dahomeyanos.

Mantener la tradición familiar de los sibs dahomeyanos fue la tarea real que consumó Esteban Baró, bajo el manto de oficialidad de la Sociedad San Manuel.

BIBLIOGRAFÍA

ARÓZARENA, Marcelino

«Los Cabildos de nación ante el Registro de Propiedad», en *Actas del Folklore*, La Habana, a. 1, n. 1, mar. 1961.

HERSKOVITS, Francis y Melville J.

An Outline of Dahomean Religious Belief, New York, Kraus Reprint Corporation, 1964.

HERSKOVITS, Melville J.

Dahomey, an Ancient West African Kingdom, New York, J.J. Agustin Publisher, 1938.

LEÓN, Argeliers

Del canto y el tiempo, La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 1989.

ORTIZ, Fernando

«Los Cabildos Afrocubanos», en *Ensayos etnográficos*, La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 1984.

POLANYIN, Karl

Il Dahomey e la terra degli schiavi, Torino, Einaudi Editori, 1987.

ENTREVISTAS

BARÓ Céspedes, Maximiliano

Jovellanos, Matanzas, junio 1992-mayo 1993.

BARÓ Céspedes, Miguelina

Jovellanos, Matanzas, junio 1992-mayo 1993.

BARÓ Céspedes, Patricio Pastor

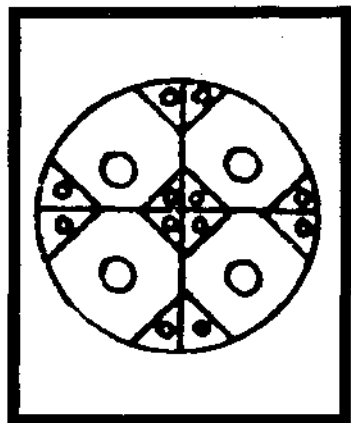
Jovellanos, Matanzas, junio 1992-mayo 1993.

IZQUIERDO Baró, Andú

Jovellanos, Matanzas, junio 1992-mayo 1993.

DOCUMENTOS DE ARCHIVO

- Carta escrita por Esteban Baró al Rey del Dahomey, fechada el 18 de Agosto de 1926, propiedad del Dr. Rafael L. López Valdés.
- Libros de Actas de la Sociedad San Manuel. Del 16 de agosto de 1921 al 24 de diciembre de 1964. En: Archivo del Museo de Jovellanos.
- Reglamento de la Sociedad San Manuel, presentado al Gobierno Provincial de Matanzas, el 31 de octubre de 1921. Firmado por Eduardo García, gobernador provincial, y por Esteban Baró y Miguel Quintana, en Matanzas, el 1ro. de noviembre de 1921. Propiedad de uno de los descendientes de Esteban Baró.



LOS CABILDOS AFROCUBANOS: GÉNESIS

Maybell Padilla Pérez

Cabildo: En Cuba corporación de personas ineptas, reunión tumultuosa o desordenada.

Enciclopedia Universal Sopena, t.I, p. 1466.

Cabildo: En Cuba reunión de negras y negros bozales.

Enciclopedia Universal Ilustrada Hispano-Americana ESPASA, t.10, p. 135.

Comienzo mis consideraciones sobre la génesis de los cabildos afrocubanos con definiciones de ilustres Enciclopedias, las que muestran al mundo, lo que para ellas constituyeron las asociaciones de esclavos de una misma nación o etnia agrupados en cabildos, y que conforman uno de los elementos a tener en consideración cuando se habla del proceso transcultural mediante el cual vieron la luz en Cuba diferentes religiones de ascendencia afrohispana.

Encontrar su génesis no ha sido fácil, debido a que nos enfrentamos a una terminología que en Cuba y en otras colonias hispanoamericanas, sirvió para designar dos portentos de un mismo proceso colonial: el cabildo como forma de gobierno municipal, y el cabildo afro como organización de hermandad, cooperación, socorro y ayuda mutua, integrado por esclavos de una misma nación o etnia y sus descendientes, donde el elemento religioso estuvo presente.

La historia de este elemento cultural importante dentro de las liturgias afrocubanas, la encontramos en los tiempos convulsos de la Edad Media, con el nacimiento y ulterior desarrollo de las ciudades medievales españolas, que espontáneamente nos aportaron las bases que conformaron el cabildo como institución social, en la forma en que llegó a Cuba conjuntamente con la colonización.

Constituye una paradoja el hecho de que el término *cabildo* en las colonias del Nuevo Mundo tuviera dos acepciones: como forma de gobierno municipal, con una estructura debidamente organizada, a la usanza del viejo municipio castellano; y el *cabildo* de nación con las características reseñadas anteriormente.

Por su etimología, esta palabra proviene de la voz latina *capitulum*, que significa capítulo, y también en el latín clásico: cabecita como diminutivo, a modo de adorno, por la costumbre de la época de comenzar las reuniones con la lectura y discusión de un capítulo de la Sagrada Escritura, u otro documento sagrado.

Con el tiempo, este vocablo sirvió para designar a la comunidad de capitulares de una catedral, colegiata, ayuntamiento, corporación municipal, junta de prelados, aplicándose a determinados tipos de reuniones.

A finales del siglo III y principios del IV en cada Diócesis sólo había una iglesia, componiendo su conjunto el Capítulo o Senado del Obispo, quienes tenían el Prebisterio, que era la reunión de todos los clérigos de una misma Diócesis, que bajo la autoridad del Obispo, ejercían los cargos que se les confiaban.

En los siglos IV y V, la necesidad del culto, unido a la propagación del cristianismo, hizo necesaria la creación de iglesias rurales, las que fueron dotadas de clérigos fijos con administración propia, dejando de pertenecer al Consejo de Obispos, los que tuvieron que servirse de las iglesias cercanas para consultarlas sobre diversos asuntos de interés. Con el decursar del tiempo estas consultas dieron mayor jerarquía a esas iglesias, las que llegaron a convertirse en Catedrales, con atribuciones específicas, hasta que en el siglo XI apareció el cabildo de catedrales perfectamente estructurado.

Contribuyó también a su nacimiento, la vida común de los clérigos en esa época, de lo que se derivó el uso de trajes iguales, el nacimiento del claustro, los nombres de dignidades religiosas, y la división del clero en regular y secular.

Los cabildos de catedrales sólo podían ser creados por el Papa, a su cabeza se encontraba el arcediano, y en el siglo XI el Deán fue su mayor representación; la cifra de sus canónigos variaba según las necesidades, estando entre sus funciones recitar oficios divinos, celebrar misas, recibir y despedir obispos, hacer amonestaciones, penar delitos entre los clérigos, administrar los bienes de la catedral y otras funciones, conjuntamente con los obispos.

En el siglo X fueron erigidas iglesias de menor jerarquía, llamadas colegiatas, que eran las iglesias en las que existía un cabildo de canónigo, pero sin catedral episcopal fija. Su origen obedeció a diversas causas: la existencia anterior a una catedral, o la propia iglesia catedral trasladada a otro sitio. Fue un hecho importante para el nacimiento de las colegiatas la fuerza adquirida por las catedrales, que expulsaron a los canónigos que no les pertenecían, quienes se unieron y formaron los cabildos de colegiata.

Estos cabildos eran creados por el obispo, hasta que en el siglo XIII la atribución paso a los Papas. Al principio el superior era el Prior, y en el siglo XIV muchos tomaron el título de Deán: estaban integrados por un determinado número de canónigos, con cargos y responsabilidades bien definidas.

Litúrgicamente, con los cabildos religiosos mencionados, encontramos las bases que sustentan la religiosidad en el seno del cabildo como institución social, al menos en Cuba; no obstante, en su génesis hay otras formas de organización aportadas por el medioevo como lo fueron las Hermandades y las Cofradías, que contribuyeron con elementos esenciales a los mismos.

Las Hermandades nacieron como uniones o federaciones municipales de carácter piadoso, creadas en la Edad Media Castellana, con fines de interés social, seguridad y defensa contra las vejaciones de los señores. Se establecieron sobre la base del auxilio mutuo, tomando por advocación el nombre de un santo católico. A partir de entonces nace la costumbre de dar estos nombres a las instituciones surgidas a lo largo de la época. El 4 de abril de 1888, el gobierno civil de Cuba exigió la organización de los cabildos de acuerdo con la legislación común, debiendo tener por advocación el nombre de un santo católico.

Las cofradías, nacidas en el siglo XI, son reuniones voluntarias de individuos ligados por vínculos de hermandad, socorro, cooperación y ayuda mutua. Celebraban fiestas patronales, y estaban obligadas a asistir a los enfermos, asumir gastos de exequias, el auxilio en caso de accidentes, etc.

Una vez constituidas eran presentadas a la iglesia para su aprobación y como parte de su funcionamiento formaban una junta de gobierno llamada cabildo de cófrades. Las cofradías alcanzaron su esplendor en el siglo XII.

Se ha escrito y hablado mucho sobre el carácter desordenado y profano de los cabildos afrocubanos, pero las cofradías dieron mucho qué hacer a las autoridades gubernamentales y eclesiásticas de las localidades donde estaban creadas.

Bajo pretextos piadosos celebraban banquetes y espectáculos que terminaban en tumultos y homicidios, cometiendo grandes abusos y desmanes entre los vecinos de las villas. Las rivalidades entre ellas fueron tan grandes que los Concilios de Nantes de 895, de Montpellier de 1214, y el de Arles de 1234 trataron sobre ellas, determinando este último que podían ser erigidas en todas las iglesias, necesitando para su ingreso la presencia de la persona en el lugar, salvo las creadas para el orbe católico.

En el siglo XV los abusos cometidos fueron tan grandes que en 1462 el rey Enrique IV hizo referencia a ello en la Novísima Recopilación, como se puede apreciar en uno de los Capítulos de la Ley XII: «porque muchas personas de malos deseos desean hacer daño a sus vecinos o por executar la malquerencia, que contra algunos tienen, juntan cofradías, y para colocar su mal propósito, toman advocación y apellido de algún santo o santa, y llegan así otras muchas personas conformes a ellos en los deseos, y hacen sus ligas y juramentos para su ayudar: y algunas veces hacen sus estatutos honestos para mostrar en público, diciendo que para la execución de aquellos hacen las tales cofradías, pero en sus hablas secretas y conciertos tiran a otras cosas que tienen en mal de sus próximos y escándalos de sus pueblos...»

Los cabildos eclesiásticos, las Hermandades y Cofradías nacidas en el medioevo, combinados en un «ajiaco», a la forma de decir de Don Fernando Ortiz, aportaron a los cabildos o cofradías los ingredientes necesarios para su existencia, primero en Hispania que en América.

En el siglo XII, el Rey de León y Castilla, Alfonso X (1221-1284), «queriendo dar órdenes a las cosas civiles y eclesiásticas de Sevilla, dividió a sus moradores en gremios y clases con capillas que sirvieran a ambos de juntas o cabildos»¹, lo que pudo haber servido de antecedente para que los gitanos y africanos residentes en Sevilla se asociaran en cabildos.

Los descubrimientos geográficos de 1492 llevaron al Nuevo Mundo la Corona española; con ella también llegaron los primeros esclavos africanos y los cabildos.

Una vez en Cuba, los cautivos africanos se asociaron por etnia o nación, incorporándose luego sus descendientes, libertos y criollos, cumpliendo la función de hermandad, protección, socorro y ayuda mutua, estando presente la religiosidad, al propio tiempo que se encontró en él la familia perdida durante el tráfico negrero.

Si tenemos en cuenta el postulado jurídico que define el Derecho como la clase dominante erigida en Ley, los cabildos afrocubanos fueron sujetos de Derecho, por la cantidad de normas que los regularon; por ello cuando decimos que en el cabildo la religión estuvo presente desde su cuna, es una afirmación jurídicamente probada, como lo atestiguan diversos Bandos Provinciales y de Buen Gobierno y Policía, como el de 1792, en el que muchos artículos norman múltiples actividades realizadas en su seno, por mencionar algunas: el artículo 8 prohibía levantar altares de santos católicos; el 9, llevar a los cabildos los cadáveres de los fallecidos; el 36, regulaba la hora en que tenían que efectuar sus reuniones y actos; el 37 prohibía la venta de bebidas, etc.

Son muchas las disertaciones que se pudieran hacer acerca de los cabildos afrocubanos; para ello, la obra de Don Fernando Ortiz es imperecedera, como la de muchos valientes cubanos, entre ellos Rómulo Lachatañeré, Argeliers León, Esteban Pichardo, Lydia Cabrera, por mencionar algunos, y otros tantos anónimos que se encuentran en el mundo de la verdad y los contemporáneos que hoy enfrentan esta tarea.

No debemos culpar a nadie por el sentido peyorativo dado a nuestros cabildos afro; los primeros responsables de ello somos nosotros mismos. Durante años fueron discriminados el negro y sus liturgias; por tanto, de todos depende que se dignifique esta cultura religiosa, lo que conseguiremos en la medida en que la demos a conocer como realmente es, a querer y a respetar, que será primero cuando la respetemos aunque no la practiquemos, y la queramos como parte de nuestro patrimonio cultural, de nuestra idiosincrasia.

Defino al cabildo: agrupación de africanos y sus descendientes de una misma nación o etnia, unidos con fines de hermandad, socorro, ayuda mutua, cooperación y religiosidad. Tienen sus antecedentes en los antiguos cabildos religiosos, hermandades y cofradías de la Edad Media, vieron la luz en España y llegaron a Cuba con los primeros esclavos africanos provenientes de España.

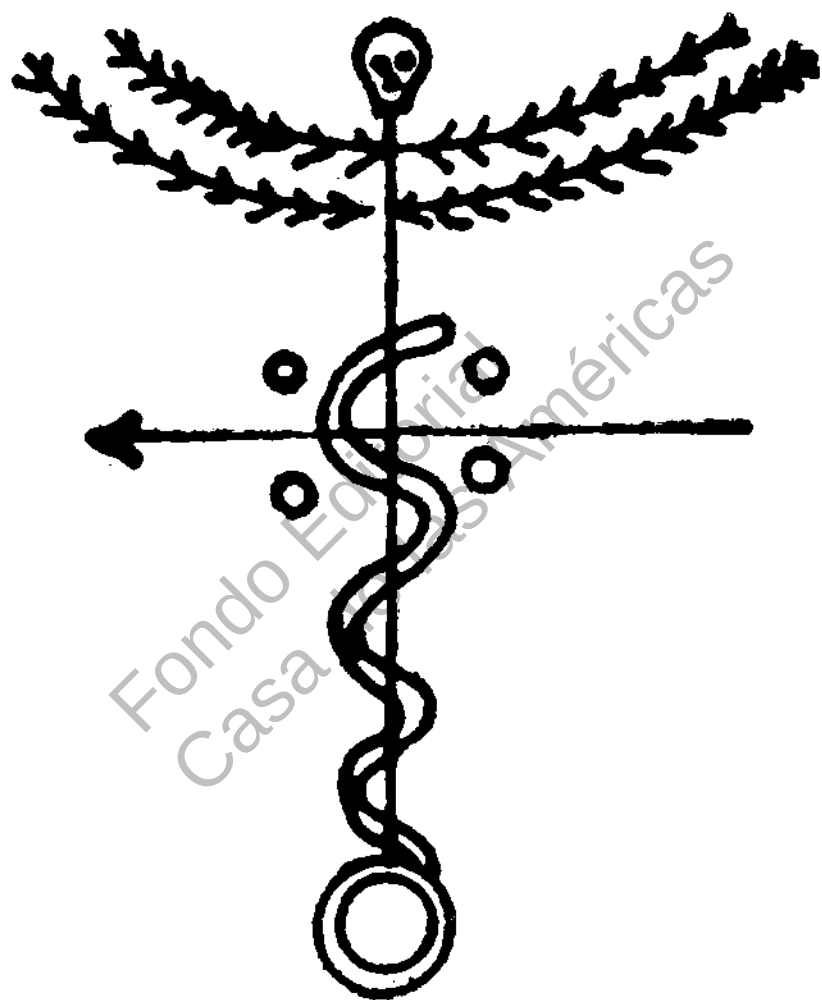
Para terminar, lo quiero hacer con una cita de Fernando Ortiz, que expresa: «Cuando el progreso nos apremie y exija la fundación de determinadas instituciones de previsión

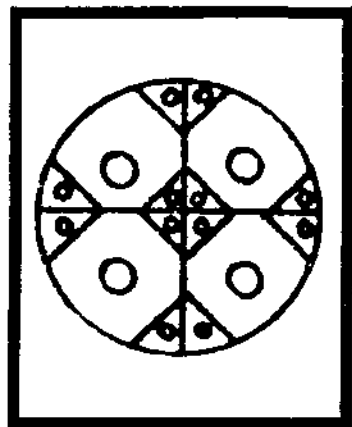
¹ Fernando Ortiz: «Los cabildos afrocubanos». *Ensayos etnográficos*, La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 1984, p. 15.

social, nos daremos cuenta de que tenemos que reconstruir, con otras bases y formas, pero con la propia esencia, los extinguidos cabildos.»²

Fondo Editorial
Casa de las Américas

² Fernando Ortiz: *op. cit.*, p. 28.





CATOLICISMO Y HERENCIA AFRO- INDÍGENA EN BRASIL

Artur Cesar Isaia

Este trabajo pretende examinar un tema que se vincula a las formas del catolicismo brasileño, o sea, a la jerarquía e intelectuales que organizaron su discurso en torno a lo que se presentaba ante la sociedad brasileña de mediados del siglo XX como la expresión de la subsistencia de la tradición religiosa de matriz afro-indígena en Brasil: la umbanda. No examinamos si la religión umbandista sigue la línea del universo mítico afro-indígena. Nos proponemos analizar las representaciones que el catolicismo oficial elaboró sobre una creencia que se pensaba que podía mezclarse con el patrimonio histórico brasileño, y por ende, era capaz de amenazar la representación de un Brasil históricamente católico elaborado por la jerarquía eclesiástica.

El catolicismo que elabora tales representaciones está fuertemente marcado por el proceso de romanización que desde el siglo pasado se viene organizando verticalmente en la institución religiosa, reforzando la autoridad papal y el poder local de los obispos. Ese catolicismo, vigente aún en sus aspectos generales a mediados del siglo XX (*grasso modo* tan sólo se modificó con el Concilio Vaticano II), se amparaba en lo que autores como Émile Poulat y Antoine Saucerotte denominan autocomprensión propia del catolicismo en ese período.¹ Se entiende por autocomprensión, las diferentes imágenes elaboradas por el catolicismo, capaces de denunciar su autopercepción en coyunturas históricas diferentes.²

El catolicismo romanizado se impuso en Brasil al finalizar el período monárquico, organizando cleros y laicos de una forma totalmente diferente al régimen de patronato imperial, que vinculaba directamente la jerarquía católica al Estado brasileño, impidiendo la total ascendencia del Papa sobre la Iglesia nacional.³

¹ Émile Poulat: «Compreensão histórica da Igreja e compreensão eclesiástica da história», *Concilium* (67): 811-24, 1971; Antoine Saucerotte: «As sucessivas auto-compreensões da Igreja vistas por um marxista», *Concilium* (67): 906-14, 1971.

² Cf. Augustin Werné: *A Igreja paulista no século XIX*, São Paulo: Atica, 1987.

³ Sérgio Miceli: *A elite eclesiástica brasileira*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988, p. 26.

Para la vigencia de esa autocomprensión era necesario disciplinar a cleros y laicos. Esto se materializará, sobre todo, mediante una práctica pastoral extremadamente refractaria a todo lo que aflojase los lazos de dependencia de la masa de fieles en relación con la jerarquía católica. De esta forma, se insistía en una religiosidad amparada en los cánones dictados por el Concilio de Trento, con su valoración de la vida sacramental y, consecuentemente, del monopolio del vínculo directo con lo sagrado en las manos del clero. El repudio total a todas las manifestaciones religiosas autónomas de la jerarquía será una consecuencia directa de esa valoración de la piedad sacramental. De esa manera, no sólo se atacaba directamente a las otras religiones, sino que también el catolicismo romanizado trataba de «enmarcar» las manifestaciones populares existentes en su propio medio. La jerarquía católica combatía el «catolicismo» popular con sus prácticas extrasacramentales como señal de «paganismo».

Las fricciones existentes entre las prácticas y representaciones propias de la población y la imposición de un catolicismo con los moldes tridentinos, se perciben claramente en la zona meridional de Brasil, donde el proceso de romanización se implantó recurriendo a las órdenes religiosas europeas.

Un ejemplo claro de esa yuxtaposición entre el catolicismo romanizado y el universo simbólico de las poblaciones meridionales de Brasil se puede detectar en las percepciones de los padres Bernardin d'Apremont, Bruno de Gillonay y Alfredo de St. Jean d'Arves,⁴ contemporáneos con el esfuerzo romanizador en Brasil. Esas declaraciones comprueban el esfuerzo realizado por la Iglesia para prohibir lo que calificaba de «superstición y confusión» en el catolicismo de las poblaciones. Según las autoridades eclesiásticas, era necesario delimitar las esferas sagrada y profana, confundidas en las manifestaciones religiosas de los brasileños. Para el Padre d'Apremont era una religiosidad limitada «casi siempre a las ceremonias exteriores, tanto profanas como religiosas», valoradas como «grotescas».⁵

En ese mismo sentido, medio siglo después, escribía el canónigo Alfredo Pedrosa:

La práctica de la religión que eleva al hombre y lo dirige en la sociedad y en la familia, no es ciertamente una piedad ignorante, humana, sentimentalista, plagada de errores, mezclada de creencias absurdas y supersticiones, sino una piedad informada, bien orientada, hija del verdadero amor de Dios... No debemos confundir la piedad verdadera, la devoción saludable que constituye un placer para el espíritu, con aquel sentimentalismo bajo, o ese brujismo que hace de la religión un medio vil de explotar las tendencias naturales del alma humana entre los ignorantes.⁶

⁴ Bernardin D'Apremont; Bruno Gillonay: *Comunidades indígenas brasileiras, japonesas e italianas no Rio Grande do Sul (1896-1915)*, Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1976.

⁵ *Idem*, p. 18.

⁶ Alfredo Xavier Pedrosa: «Crenças e Crençices», *Vozes, Revista Católica de Cultura*, (1/2), p. 51.

Esta era la reafirmación del discurso católico, que hacía mucho tiempo trataba de uniformar las manifestaciones religiosas en el país, condenando la religiosidad extrasacramental y proponiendo una investida catequística sobre las poblaciones susceptibles a ella. La jerarquía, a medida que el siglo avanzaba, no sólo iba en contra de las «deformaciones». Paralelamente al llamado «catolicismo popular» comienzan a ganar importancia en el discurso católico los ataques contra lo que el clero llamaba «herejías» mucho más perjudiciales para la vitalidad del catolicismo en Brasil: el espiritismo kardecista y los cultos afrobrasileños.

La jerarquía católica brasileña comienza entonces a enfrentar una situación donde ya no tenía, de forma directa, ningún lugar privilegiado en el universo institucional (una vez abolido el régimen de patronato con la proclamación de la República), ni el monopolio religioso, cada vez más distante a medida que las visibles transformaciones socioeconómicas, principalmente a partir de los años veinte y treinta, revelaban una sociedad cada vez más urbana y pluralista. Ese cambio histórico acarrea para la jerarquía católica la necesidad de prepararse a enfrentar una «situación de mercado» religioso. Peter Berger, al analizar la emergencia de situaciones pluralistas, muestra cómo la pérdida del monopolio religioso está acompañada de la adopción de la lógica de la economía de mercado por una actividad religiosa anteriormente monopolista:

La característica clave de todas las situaciones pluralistas, cualesquiera que sean los detalles de su trasfondo histórico, es que los exmonopolios religiosos ya no pueden contar con la sumisión de sus poblaciones. La sumisión es voluntaria, y entonces, por definición, no es segura. Como resultado, la tradición religiosa, que la autoridad podía imponer antiguamente, ahora tiene que situarse en el mercado.⁷

La jerarquía católica brasileña comenzaba a abrirse al financiamiento de las clases medias, a la concientización del proletariado urbano; de la misma forma, organiza una intelectualidad militante, capaz de contraatacar el avance de las nuevas fuerzas generadoras del desarrollo religioso. Pero, sobre todo, son las élites —capaces de influir políticamente— y el Estado, los interlocutores del discurso católico en ese periodo. La gran mayoría de la población brasileña estaba lejos de la prioridad pastoral de la Iglesia en el periodo, inmersa en una religiosidad fuera del control de la jerarquía.

Hasta los años cincuenta, el tema que dominaba los pronunciamientos (y por tanto, el pensamiento) de la Iglesia Católica en Brasil transmitía una actitud apologética de autodefensa, producto tanto de la transformación que atravesaba la sociedad civil brasileña —y que, en sus extremos era portadora de una crítica corrosiva de la religión dominante—, como de la insistencia en afirmar la validez de una pastoral de cristiandad muy al gusto de las élites tradicionales.⁸

⁷ Peter L. Berger: *O dossel sagrado. Elementos para uma teoria sociológica da religião*, São Paulo: Ed. Paulinas, 1985, p. 149.

⁸ Antônio Flávio de Oliveira Pierucci; Beatriz Muniz de Souza; Cândido Procópio Ferreira de Camargo: «Igreja Católica: 1945-1970», en Bóris Fausto (org.): *História Geral da Civilização Brasileira*, São Paulo: Difel, 1986, v. II, p. 354.

La jerarquía católica insistía en su discurso, que condenaba la laicización acelerada del siglo XX mientras reclamaba para sí el papel histórico de verdadera artífice del carácter nacional. Podemos ver esta posición, a lo largo de las décadas, en muchos planteamientos de la jerarquía, como por ejemplo, en la Pastoral Colectiva del Episcopado, hecha pública en 1922, en ocasión del centenario de la independencia. Los obispos, en ese documento, construían una representación de la nación brasileña, cuyo fundador y presencia «civilizadora» se identificaba en la Iglesia Católica. De esta manera, la cruz se veía como el verdadero símbolo de la nueva tierra, por encima de la sucesión de insignias que históricamente la identificaban.

¡Recién descubierta nuestra querida patria, sobre ella descendieron, el 26 de abril y el día 1º de mayo de 1500, las bendiciones de Dios por la oblación del cuerpo y de la sangre de Jesús en las aras improvisadas por el celoso frei Henrique de Coimbra ante el gentío asombrado! ¡Cual pabellón protector del suelo aún virgen del Brasil, se irguió, por orden de Pedro Alvares Cabral, en Porto Seguro, una majestuosa cruz, hecha de madera de las soberbias selvas de nuestra tierra!

He ahí al descubridor del Brasil levantando —para perpetuar la memoria de posesión divina— el glorioso símbolo que hace veinte siglos recuerda las conquistas del hijo de Dios.

Pertenece pues, a él, desde su origen, la Tierra de Santa Cruz.⁹

Con las transformaciones socioeconómicas e institucionales que Brasil atravesó en las décadas del treinta y cuarenta el discurso de la jerarquía continuó reclamando un lugar importante en la sociedad, insistiendo en identificar el carácter nacional con la «catolicidad». En el habla de D. João Becker, arzobispo de Porto Alegre de 1912 a 1946 y uno de los miembros más importantes del episcopado brasileño, se destaca una representación histórica donde el catolicismo aparece como formador y sustentador de la nacionalidad. Tal como lo hemos planteado en otro texto:

La descripción que el arzobispo hace de la tierra brasileña revela la idea de un país predestinado para custodiar los valores de la civilización cristiana, mediante la edificación de un orden social fiel a las enseñanzas de la Iglesia. No faltan, como es lógico, referencias al escenario natural brasileño, capaz de hacer por sí solo culto a la cruz, como muestra eficiente de su fidelidad al evangelio.¹⁰

Es importante tener en cuenta que las representaciones católicas de la nacionalidad estaban compuestas de las ideas sobre la identidad nacional reveladas por la

⁹ *Carta Pastoral do Episcopado Brasileiro ao Clero e aos fiéis de suas Dioceses por ocasião do Centenário da Independência*, Rio de Janeiro: Papalaria e Tipografia Marques, Araújo e Cia., 1922, p. 4-5.

¹⁰ Artur Cesar Isia: *O Caxado da Ordem. Catolicismo e Projeto Político no Rio Grande do Sul. Dom João Becker e o Autoritarismo*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992, p. 268. [Tesis de doctorado en Historia.]

intelectualidad brasileña a partir del siglo pasado. Maria Isaura Pereira de Queiroz ubica en los años veinte, con mayor exactitud en el movimiento modernista, la reconsideración de la idea de identidad nacional propuesta por las élites. Los jóvenes intelectuales de los años veinte van de la negación pura y simple de una identidad nacional –fruto de la existencia de diferencias culturales y étnicas tan acentuadas–, a la proclamación de la nota de distinción de la cultura brasileña, en un elogio del sincretismo.¹¹ Del repudio a las diferencias y del sueño homogeneizador de pensadores como Sylvio Romero, Raymundo Nina Rodrigues y Euclides da Cunha, el movimiento modernista contraponía la representación antropofágica de la cultura brasileña, capaz de devorar y digerir las diferencias, creando una nueva civilización sincrética. En los años treinta, elogiando aun el sincretismo, surge la obra de Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*,¹² que consolida la idea de una identidad nacional surgida de la integración de diferentes etnias.

Los trabajos de Renato Ortiz, Maria Isaura Pereira de Queiroz y Diana Brown,¹³ enfatizan la relación existente entre las transformaciones socioeconómicas y culturales de los años veinte y treinta en Brasil y la proliferación del umbanda, culto sincrético que guarda estrecha analogía con las características inherentes a la vida social brasileña. Roberto da Matta y Peter Fry¹⁴ defienden esta vinculación orgánica del umbanda con la realidad socioeconómica brasileña; el segundo enfatiza la presencia de una verdadera ritualización de lo cotidiano brasileño en la nueva religión sincrética.

Con el aumento del culto umbandista y con la incorporación del catolicismo brasileño a una «situación de mercado», la jerarquía católica se pronunció ante el avance de la nueva creencia, que ganaba cada vez más adeptos, amenazando considerablemente la hegemonía católica. Ortiz¹⁵ presenta datos numéricos que denuncian esa embestida umbandista contra las filas católicas en el centro-sur del país.

La jerarquía católica insistía en una lectura «civilizadora» y catequística de la realidad brasileña que integraba la estrategia de carácter misionero de la Iglesia, visible en la primera mitad de nuestro siglo. Ivan Vallier mostró el abordaje de la Iglesia en esa coyuntura, viendo al mundo como un inmenso territorio de misión que era menester convertir y salvar.¹⁶

¹¹ Maria Isaura Pereira de Queiroz: «Identidade Nacional, religião, expressões culturais», en Viola Sachs (et al.): *Brasil & EUA: religião e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 68-9.

¹² Gilberto Freyre: *Casa Grande e Senzala*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

¹³ Renato Ortiz: *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda, integração de uma religião numa sociedade de classes*, Petrópolis: Vozes, 1978; Maria Isaura Pereira de Queiroz: *op. cit.*; Diana Brown: «Umbanda e classes sociais», *Religião e Sociedade*, 1(1).

¹⁴ Roberto Da Matta: *Carnavais, malandros e heróis*, Rio de Janeiro: Zahar, 1979; Peter Fry: *Para inglês ver*, São Paulo: Brasiliense, 1982.

¹⁵ Renato Ortiz: *op. cit.*, p. 51-7.

¹⁶ Ivan Vallier: *Catolicismo, control social y modernización en América Latina*, Buenos Aires: Amarrutu, 1971.

En Rio Grande do Sul, D. João Becker usa el tema de la familia para explicar la formación de la nacionalidad brasileña. Era el ideal de la complementación orgánica, capaz de posibilitar la convivencia de seres y temperamentos tan diferentes. Para el arzobispo de Porto Alegre, la construcción de la nacionalidad demostraba el papel constructor de la civilización brasileña revelado por el catolicismo. Si:

[...] la nacionalidad brasileña se formó de la coexistencia de diferentes etnias, el influjo del catolicismo sobre éstas colaboró con la formación de una serie de valores y creencias propios de la idea de nación. Así, la supranacionalidad de la Iglesia se convirtió en una institución funcional para mediar en la integración de diferentes pueblos a los valores de la nacionalidad brasileña.¹⁷

Recurriendo a la metáfora de la familia, el ideal nacional se veía como posible, separándose de la visión de la intelectualidad y del clero del siglo pasado, que negaban la existencia de una identidad nacional a partir de la diversidad étnica, social y geográfica.¹⁸

Sin embargo, el ideal nacional posible en el habla de D. João Becker, sería construido mediante un proceso de toma de conciencia por parte de poblaciones de características tan diferentes, de herencia espiritual católica. De esa forma, la identidad nacional debería construirse bajo la obediencia a las enseñanzas de la Iglesia, tomadas como factores inseparables y definidores de la cultura brasileña.¹⁹

Esa visión «civilizadora» y formadora del carácter nacional de la Iglesia estaba compuesta por toda una corriente de intelectuales que al aceptar el carácter sincrético de la cultura nacional proponían una homogeneización como condición necesaria para alcanzar una sociedad verdaderamente «civilizada». En la revista católica *Vozes de Petrópolis* podemos encontrar muestras de esa aproximación teórica entre el discurso de la Iglesia y la visión que rechazaba, a pesar de constatar la herencia sincrética. En un artículo publicado en esa revista en 1974,²⁰ Gladstone Chaves de Mello, intelectual católico, identifica la formación cultural del brasileño a partir del aporte de las tres razas, el blanco, el negro y el indio. En los aportes de las tres razas detectados por Gladstone Chaves de Mello se desprende una clara connotación de menosprecio al indio y al negro. El indígena se presenta como dotado de un espíritu indolente y atávicamente sujeto a una visión no civilizadora. Era lo que detectaba en la «nostalgia del sertón», marca distintiva de su carácter. El negro es visto como un ser infantilmente bondadoso, pero demasiado propenso a la lascivia excesiva. Tanto unos como los otros, por tanto, necesitaban el «espíritu aventurero» del portugués, capaz de legar los principios civilizadores de una «cultura refinada». El mestizaje se presentaba como una evidencia de todos los problemas derivados de la formación histórica de Brasil.

¹⁷ Artur Cesar Isaia: *op. cit.*, p. 275.

¹⁸ Maria Isaura Pereira de Queiroz: *op. cit.*, p. 69.

¹⁹ D. João Becker: «Sobre o Novo Estado Brasileiro», *Unitas*, 20 (11): 311-447, 1933.

²⁰ Gladstone Chaves de Mello: «Relação entre a literatura e o ambiente» *Vozes de Petrópolis. Revista Católica de Cultura*, 41(1-2):71-86, 1947.

En Brasil hay un hecho de importancia excepcional que cabe destacar: el mestizaje.

Producto de la fusión reciente y aún en ebullición de razas tan distantes entre sí, el mestizo es un tipo móvil, física y síquicamente. El mulato presenta los cambios somáticos más variados y se manifiesta casi siempre como un tipo inestable, desde el punto de vista de su psicología, es un ser desequilibrado, física y moralmente, disperso, inconstante, variable, incapaz de la tenacidad y del esfuerzo continuo. El *mameluco* [mestizo de blanca con indígena] es un tipo menos desequilibrado y menos expresivo, de todas formas, no tiene la importancia social del mulato... El *cafuso* [descendiente de negro o indio americano, hijo de mulato y negra] o *zambo* es más raro entre nosotros y pertenece a las capas social y culturalmente inferiores de la población.²¹

En esta cita se percibe claramente la influencia de la teoría que surgió en la segunda mitad del siglo XIX con Raymundo Nina Rodrigues y Sylvio Romero, quienes señalaban la idiosincrasia del mestizo como factor inhibidor del «progreso» del país. Los autores citados por Gladstone Chaves de Mello en el artículo en cuestión pertenecen a la tradición que admite la triple composición del «carácter brasileño» y detesta tanto el mestizaje como el sincretismo religioso. Entre otros se citan: Sylvio Romero y Euclides da Cunha.

Ese tipo de justificación provenía del enfrentamiento a la acelerada proliferación del culto umbandista, que traía un fuerte contenido nacionalista y sincrético. Renato Ortiz, al refutar el análisis de Roger Bastide en «As Religiões Africanas no Brasil»,²² donde el autor clasifica la umbanda como una religión negra, relacionada con la integración del negro a la sociedad brasileña, destaca:

...para el candomblé Africa está vinculada a la idea de tierra Madre, significa el regreso nostálgico a un pasado negro. Desde este punto de vista la umbanda difiere radicalmente de los cultos afrobrasileños, ella tiene conciencia de ser brasileña, ella se siente brasileña. La umbanda aparece como una religión nacional que se opone a las religiones de importación: protestantismo, catolicismo y kardecismo. Ya no nos encontramos ante la presencia de un sincretismo afrobrasileño, sino ante una síntesis brasileña de una religión endógena.²³

La umbanda se presentaba ante el catolicismo de la primera mitad del siglo como esencialmente subversiva por el lugar que reclamaba en la sociedad brasileña. Si el catolicismo se representaba como indisolublemente ligado a los orígenes de la nacionalidad, la umbanda constituía una creación cultural y religiosa capaz de asumir las profundas

²¹ *Loc. cit.*, p. 82-3.

²² Roger Bastide: *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Editora da USP, 1971. Estudios posteriores de Bastide coinciden con la visión de la umbanda como creación nacional.

²³ Renato Ortiz: *op. cit.*, p. 14.

transformaciones por las que atravesaba la sociedad brasileña de los años treinta. Maria Isaura Pereira de Queiroz lanza la hipótesis de que el avance de la umbanda está relacionado con las transformaciones radicales en la noción de identidad nacional en el siglo XX:

La herencia europea, enriquecida con los aportes africanos e indígenas, había originado un conjunto suficientemente diferenciado de la civilización occidental para constituir la etiqueta específica del país. [...] El hecho de que un culto como la umbanda logre imponerse y adquirir una vasta y variada clientela de fieles en todas las etnias, en todos los grupos de inmigrantes, recientes o no, en todos los niveles socioeconómicos del país, es un importante indicador de la valoración unánime que se estableció en torno a la civilización sincrética brasileña, de la imperiosa necesidad que toda la sociedad tiene de demostrar al mundo sus peculiaridades nacionales.²⁴

Por otra parte, con el proceso de «emblanquecimiento» de los cultos africanos y de «oscurecimiento» del espíritu kardecista, fenómenos identificados por Ortiz en la génesis de la umbanda,²⁵ ocurría una paulatina discriminación del culto. Con el advenimiento de una forma de culto que incorporaba patrones propios de la cultura dominante, se hacía cada vez más difícil para la Iglesia, a pesar del lugar privilegiado que ocupaba aún en la sociedad brasileña, que la represión estatal fuese su aliada para lograr un Brasil predominantemente católico.

Las persecuciones del «Estado Novo» a los cultos africanos en Brasil no se limitaron a la Bahía de Jorge Amado. En Rio Grande do Sul se mantiene bien presente en la memoria de los umbandistas y africanistas, la crueldad de la represión gubernamental desatada durante la intervención del general Daltro Filho, con la invasión policiaca a los *terreiros*, el encarcelamiento de padrinos de santo, ahijados de santo y médiums umbandistas. La declaración del dirigente umbandista Moab Caldas, bahiano, quien llegó a Rio Grande do Sul en la segunda mitad de la década del treinta, trae a la luz esa represión gubernamental, estrechamente vinculada, en su memoria, a la campaña promovida por la Iglesia Católica contra todo lo que amenazase su predominio. En ese mismo sentido, señalando la intervención de Daltro Filho como un momento en la historia de la represión contra la umbanda en Rio Grande do Sul, se destaca otro dirigente: Adalberto Pernambuco Nogueira.²⁶

La asociación establecida por Moab Caldas tal vez se pueda explicar a partir de la forma en que la Arquidiócesis de Porto Alegre, con D. João Becker al frente, se identificó con Vargas, llegando incluso a enfadarse con una buena parte de los laicos católicos que se oponían a su escalada discrecional.²⁷

²⁴ Maria Isaura Pereira de Queiroz: *op. cit.*, p. 78.

²⁵ Renato Ortiz: *op. cit.*

²⁶ Moab Caldas: Entrevista, Porto Alegre, 24/04/95. Archivo del autor. (A/A); Adalberto Pernambuco Nogueira: Entrevista, Porto Alegre, 02/05/95. (A/A).

²⁷ Artur Cesar Isaia: *op. cit.*, p. 216.

Por otra parte, esa asociación se compone con la imagen pública de D. João Becker. En declaraciones recogidas entre los católicos coetáneos, el arzobispo era visto entonces como:

...una figura esencialmente pontifical, simplemente elitista, no faltando críticas a su acción pastoral por parte de algunos miembros del clero y laicos, que lo veían muy vinculado a la élite y al gobierno. Su condición de alemán nato fue otro dato importante en la construcción de su imagen pública...²⁸

La declaración de Moab Caldas²⁹ destaca el origen germánico en el entonces arzobispo de Porto Alegre, integrado a un esquema mayor de la oposición católica, asociada con el Estado, a la umbanda. Con las transformaciones socioeconómicas de posguerra, acompañadas de la consolidación de la «democracia populista» en Brasil, la umbanda logra establecerse en el mercado religioso. El catolicismo, aunque se mantenga en una guerra sin cuartel contra el nuevo culto sincrético, no puede contar con la alianza gubernamental en su represión. Incluso, debido a que la umbanda se presentaba ante la sociedad cada vez más distante de los cultos africanos, tan perseguidos en el pasado. Al no sonar los atabales, al no existir matanza de animales, ropas blancas, etc., los propios umbandistas de la época destacaban todo eso como diferencias capaces de configurar una religión mucho más cercana a los patrones aceptados por las élites. Renato Ortiz, al estudiar la forma en que la umbanda va a buscar la legitimización de su sistema simbólico, recurrirá a la noción weberiana de legitimidad racional. Para ese autor:

El esfuerzo de legitimización, de explicación del mundo es necesario, porque no se debe olvidar que la religión umbandista es un nuevo valor que emerge en el seno de la sociedad brasileña. Esto hace que la religión se adueñe de los valores dominantes de la sociedad global como elementos de legitimización, en un sentido que se asemeja muchas veces a aquello que los antropólogos llamaron fundación del mundo cuando estudiaron los mitos de las sociedades primitivas.³⁰

La declaración de Adalberto Pernambuco Nogueira enfatiza, incluso, que el fin de la persecución gubernamental a la umbanda no mantuvo la misma actitud con respecto a los cultos africanos, y los *babalorixás* [padres de santo] tenían la trampa de inscribir sus casas como si fuesen umbandistas.³¹

La Iglesia, como ya no podía contar con el Estado para enfrentar al nuevo culto sincrético, recrudesció la campaña contra la umbanda. En las décadas del cuarenta y el cincuenta abundan en las revistas católicas los artículos que atacan no sólo el contenido «herético»

²⁸ *Idem*.

²⁹ Moab Caldas: Entrevista citada.

³⁰ Renato Ortiz: *op. cit.*, p. 150.

³¹ Adalberto Pernambuco Nogueira: Entrevista citada.

co» de la umbanda, el espiritismo y los cultos africanos, sino también como denuncia a su «atraso», capaz de exponer una gran parte de la población a una situación contraria al clima de desarrollo que el país comenzaba a vivir.

Los pronunciamientos del Cardenal Arzobispo de São Paulo, D. Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta demuestran la constancia de la posición católica en ese período:

Actualmente, como la más necia aberración y falta de espíritu, se cultiva, aquí mismo en Brasil, la macumba africana [...]. Y se practica tan bárbara superstición de magia negra en centros que deberían ser más representativos de la civilización brasileña como Rio de Janeiro y Bahia [...]. Es triste saber que la marcha de nuestro progreso espiritual y cultural va de la senzala hacia el salón [...]. La macumba es uno de los mayores atentados contra la fe, contra la moral, contra nuestros foros de educación, contra la higiene y contra la seguridad...³²

Se ratifica la posición eurocéntrica, elitista y romanizante de la jerarquía, que insiste en proponer un ideal de Brasil católico, civilizado por la cruz y totalmente distante del «barbarismo y atraso» africano e indígena. El arzobispo de São Paulo al constatar la contaminación del salón por la senzala, rechaza claramente la debilidad de la élite brasileña que, poco fervorosa para vivir su catolicismo, renunciaba a su misión civilizadora y permitía la subversión de los valores culturales y religiosos en el país.

Durante la década del cincuenta, como parte de la estrategia católica de ataque a las religiones de mediuinidad, se organizaron concentraciones en Rio Grande do Sul, donde el entonces Frei Boaventura Kopplenburg divulgaba sus estudios de parasicología, con la intención de combatir el espiritismo y la umbanda.³³ Las concentraciones dirigidas por Frei Boaventura incluían todo un ataque dirigido al espiritismo y umbanda, llegando, según declaraciones de Moab Caldas, a quemar libros y romper imágenes.³⁴

Boaventura Kopplenburg se reafirmó como el más aguerrido y conocido miembro del clero católico en el combate al espiritismo y la umbanda. En 1954 publicó un folleto titulado *Posição católica perante a umbanda*. Esa obra, enriquecida con otros estudios, incluso con los realizados en su visita a Haití, dio origen al libro *A umbanda no Brasil*.³⁵ La lectura de esa obra nos permite ver la insistencia católica en negar la propia realidad brasileña.

³² D. Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta: «Combate ao espiritismo.» *Boletim Eclesiástico*, jul. 1953, p. 302.

³³ Norton Figueiredo Correa: «Panorama das religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Sul», en: Ari Pedro Oro (org.): *As religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre: Editora UFRGS, 1994, p. 19.

³⁴ Moab Caldas: Entrevista citada.

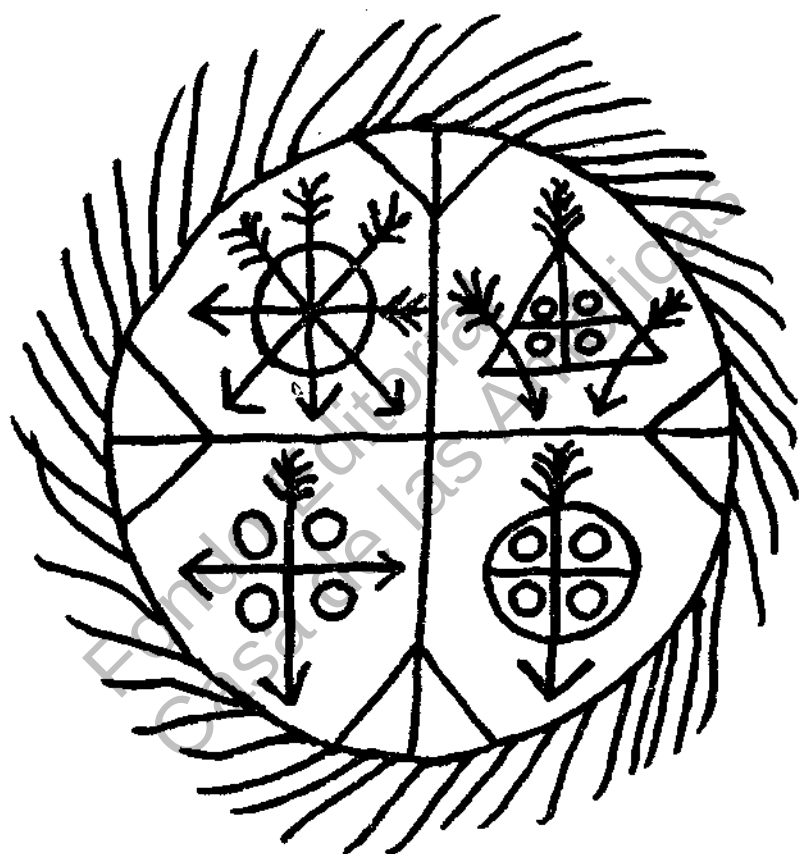
³⁵ Boaventura Kopplenburg: *A umbanda no Brasil*, Petrópolis: Vozes. 1961, p. 215.

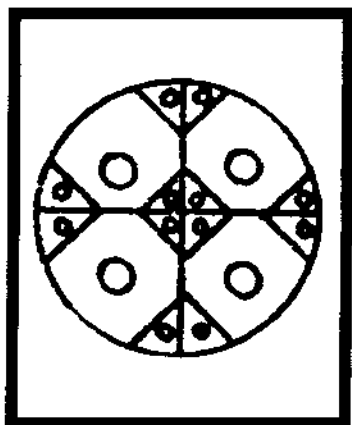
Para Koppenburg la acción de los cultos sincréticos entre nosotros configuraba una situación extremadamente semejante a la haitiana de la época. Elogiaba la acción pastoral de D. Paulo Robert, que instituiría una «asignatura de católico» con el fin de identificar a los haitianos que renunciasen completamente a las prácticas del vodú: «Es así como se trabaja sistemáticamente por la plena recuperación de un cristianismo que ha sido paganizado por las prácticas de la umbanda.»³⁶

La voz de Boaventura Koppenburg formaba parte de una posición reafirmada anteriormente por el catolicismo oficial brasileño. En un Brasil donde el discurso sobre la formación de la nacionalidad evidenciaba la «catolicidad» como nota distintiva, se llamaba nuevamente a una acción gubernamental capaz de posibilitar el «combate a la superstición» y la «recuperación social del brasileño de color».³⁷ Cambiaba el contenido del llamado al Estado, en un momento en que la situación política no reproducía el autoritarismo varguista, y se marchaba rumbo a una sociedad pluralista donde el nuevo culto sincrético se presentaba cada vez más cercano a los patrones admitidos por las élites. En un país donde la Iglesia Católica continuaba representándose como institución definidora del carácter nacional, no sorprende que Frei Koppenburg llamase al Poder Legislativo y al Ministro de Educación para oficializar la lucha contra las subsistencias del «atraso y la ignorancia» de poblaciones aún inmersas en la «barbarie». Frei Boaventura, recordando las palabras del Cardenal Motta, sugería oficializar la absorción de la senzala por el salón.

³⁶ *Op. cit.*, p. 126.

³⁷ *Idem.*





EL HECHO RELIGIOSO EN LAS PRÁCTICAS PRODUCTIVAS TRADICIONALES DE LA COMUNIDAD NEGRA DEL MEDIO ATRATO CHOCOANO. (CASO RÍO BEBARÁ)*

Lucía Mercedes de la Torre Urán

PRESENTACIÓN

La conformación de la nacionalidad colombiana ha tenido el aporte histórico de la actual comunidad negra, heredera de tradiciones africanas y de un mestizaje cultural hispano-indoamericano. La mayoría de los estudios y estereotipos de esta comunidad se han centrado en « los escenarios exóticos de la danza, música y ceremoniales, que sólo han construido cortinas de humo detrás de las cuales quedaron rezagados los datos de la organización social, los análisis económicos y políticos [y sociorreligiosos] de la participación del negro en la formación de sus países en el Nuevo Mundo».¹

El presente estudio realiza un acercamiento a la comunidad negra o afrocolombiana, para ampliar su conocimiento en relación con los posibles vínculos existentes entre el ámbito religioso y el aspecto económico presentes en ella, a partir de una revisión documental y un estudio de caso en el Medio Atrato Chocoano.

El concepto de comunidad negra que se emplea en el presente trabajo no hace referencia a un caserio o a un corregimiento en particular, porque rompe la categoría de comunidad definida a partir de uno de los límites territoriales; se circunscribe a la definición establecida en la Ley 70 de 1993:²

El conjunto de familias de ascendencia afrocolombiana que poseen una cultura propia, comparten una historia y tienen sus propias tradiciones y costumbres dentro de la relación campo-poblado, que revelan y conservan conciencia de identidad que las distingue de otros grupos étnicos.

*El presente documento forma parte del trabajo de grado que se está elaborando para obtener el título de Maestría en Desarrollo Rural, en la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

¹ Friedemann, Nina S. de (1984). Cit. por Amin Schwegler: «Hacia una arqueología afrocolombiana: restos de tradiciones religiosas bantúes en una comunidad negrocolombiana», en *América Negra*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana. n. 4, dic. 1992.

² Ley llamada de las Negritudes, fruto de una lucha reivindicativa del pueblo negro, por medio de la cual se le reconocen derechos constitucionales como grupo étnico.

La Ley 70 de 1993 tiene su origen en el artículo transitorio 55 de la nueva Carta Constitucional de 1991,³ que le reconoce legalmente a la comunidad negra sus derechos como grupo étnico.

La posesión de una cultura propia, tal y como lo plantea la definición de Comunidad Negra, implica una misma cosmovisión que inspira y da sentido y forma a las instituciones sociales y económicas; porque desde la cosmovisión cada cultura se explica su origen, su desarrollo y sus posibilidades.

Por cosmovisión se entiende el conjunto de expresiones simbólicas que una sociedad construye, para explicarse el mundo y relacionarse con él. La explicación del mundo son las interpretaciones de diverso orden que le dan sentido a la existencia objetiva y subjetiva. Y el sentido del mundo, según Ferrater Mora, es un problema que comporta un saber de la finalidad del mundo y con él, de la finalidad de la historia.

El presente estudio se centró en el ámbito religioso, puesto que la hipótesis con la que se trabajó fue que la Comunidad Negra o Afrocolombiana fundamenta su cosmovisión en la interpretación religiosa, a partir de la cual crea y recrea sus prácticas productivas.

La religión se entiende como un sistema de vida que comporta cuatro dimensiones, a saber:

- 1- Conjunto de creencias en fuerzas sobrenaturales, con las cuales se establecen relaciones de múltiples formas.
- 2- Código ético individual y social, acorde con estas creencias.

³ Artículo transitorio 55 de la Constitución Política de Colombia de 1991:

Dentro de los dos años siguientes a la entrada en vigencia de la presente Constitución, el Congreso expedirá, previo estudio por parte de una comisión especial que el gobierno creará para tal efecto, una ley que les reconozca a las comunidades negras que han venido ocupando tierras baldías en las zonas rurales ribereñas de la Cuenca del Pacífico, de acuerdo con sus prácticas tradicionales de producción, al derecho a la propiedad colectiva sobre las áreas que habrá de demarcar la misma ley.

En la comisión especial de que trata el inciso anterior tendrán participación en cada caso representantes elegidos por las comunidades involucradas.

La propiedad así reconocida sólo será enajenable en los términos que señale la ley.

La misma ley establecerá mecanismos para la protección de la identidad cultural y los derechos de estas comunidades, y para el fomento de su desarrollo económico y social.

Parágrafo 1. Lo dispuesto en el presente artículo podrá aplicarse a otras zonas del país que presenten similares condiciones, por el mismo procedimiento y previos estudio y concepto favorable de la comisión especial aquí prevista.

Parágrafo 2. Si al vencimiento del término señalado en este artículo el Congreso no hubiera expedido la ley a la que él se refiere, el Gobierno procederá a hacerlo dentro de los seis meses siguientes, mediante norma con fuerza de ley.

3- Prácticas rituales que expresan simbólicamente las creencias y el código ético.

4- La institucionalidad que garantiza la continuidad de las creencias, el código ético y el ritual.

Siguiendo esta definición de religión, la Comunidad Negra o Afrocolombiana ha construido un conjunto de creencias en fuerzas sobrenaturales, personalizadas en los ancestros, en divinidades mimetizadas en el santoral católico y presentes en las energías invisibles del bosque, los fenómenos naturales, los astros, los animales, el río y la mina.

El mundo ha sido sacralizado, y por ello las relaciones con éste se han constituido en un ritual continuo, de tal manera que la acción sobre el río, el bosque y la mina está guiada por un código ético que regula las relaciones intrasociales y las relaciones del grupo con las fuerzas que rigen su hábitat.

El núcleo de este trabajo fue entonces la identificación del vínculo entre el ámbito religioso, en las cuatro dimensiones ya mencionadas, y las prácticas productivas de la Comunidad Negra del Río Bebará en el Medio Atrato Chocoano.

1. UBICACIÓN DEL ÁREA DE ESTUDIO

La Comunidad Negra razón del estudio está asentada en las riberas del río Bebará, uno de los quince afluentes del río Atrato en lo que corresponde a su cuenca media, el cual vierte sus aguas por la margen derecha del Atrato, en dirección sur-norte.

El río Bebará está poblado por los habitantes de los caseríos de Bocas de Bebará, Bebará El Llano, Bebará La Villa, Bebará La Peña y Pueblo Viejo. Población mayoritariamente negra, que comparte territorio con el grupo indígena Emberá, quienes no circulan frecuentemente por el río, ya que permanecen gran parte del tiempo en las cabeceras del mismo y sus mayores relaciones las han establecido con las dos comunidades negras colindantes con ellos: La Peña y Pueblo Viejo.

El río mencionado hace parte de la zona denominada Medio Atrato chocoano, la cual está constituida por tierras cenagosas, debido a que la hoya del Atrato es baja y de escaso declive,⁴ topografía que también explica los continuos desbordamientos de sus aguas en las tierras que baña.

La zona del Medio Atrato es jurisdicción del municipio de Quibdó, capital del departamento del Chocó. Dicho departamento está ubicado en la zona noroccidental de Colombia, entre la cordillera occidental y el Océano Pacífico, por lo cual constituye el único departamento colombiano con costas en ambos océanos.

⁴ *Gran Enciclopedia de Colombia*, Santafé de Bogotá, Editorial Printer, Círculo de Lectores, 1992.

El Chocó tiene una extensión de 46 530 km² y cerca del 90% de su territorio está conformado por la depresión de los ríos Atrato y San Juan.⁵

Las condiciones de la zona obligan a sus habitantes a adecuar sus viviendas, construyéndolas sobre postes de madera resistente (guayacanes), elevando el piso de la casa para protegerse de las inundaciones, la humedad y los animales.

Estas características también controlan la expansión de las comunidades, al no brindar el espacio adecuado para la constitución de grandes poblados, lo que contribuye a la existencia de múltiples caseríos a partir del crecimiento demográfico de un poblado inicial.

Las Comunidades Negras asentadas en el Medio Atrato chocoano, han venido tejiendo unas relaciones sociales internas que dan cuenta de su especificidad cultural respecto al conjunto de la población mestiza e indígena.

Estas características particulares se pueden analizar desde su historia común. Las actuales Comunidades Negras comparten una ascendencia de los otrora esclavos africanos, quienes procedían de distintas naciones y culturas,⁶ pero que fueron confluyendo en espacios comunes como las minas, las viviendas colectivas, los lugares de culto y recreación, hasta generar un mestizaje interno que condujo a la conformación del grupo humano denominado hoy Afroamericano.

La mayoría de los negros africanos destinados a la Costa Pacífica procedían de la Costa de Guinea y del Congo en África.

Una revisión de los lugares de procedencia de los negros de cuadrillas del Chocó, en 1759, permite deducir que el origen del mayor número de los esclavos procedían, en primera instancia, de la confederación de los ashanti (28,7 %) y, probablemente, gente de los grupos akán y fanti; de los grupos ewe-fon del Dahomey y yoruba de Benin (19%) y de los reinos bantues del Congo y Angola (16,3%). Otros esclavos procedían, en menor escala, de los territorios de los antiguos reinos de Malí (4,1%).⁷ Aunque pretender precisar la procedencia africana de los negros traídos a América no es tarea fácil, pues en los registros se reseñaba el lugar de embarque, dato del cual no se puede colegir su lugar de origen.

Los negros africanos llegaron al Chocó en la primera década del siglo XVII procedentes del Cauca, para realizar trabajos de explotación minera básicamente.

La importación directa de negros del África al Chocó se realizó en el siglo XVIII, llegando al puerto de Cartagena, y utilizando el río Atrato como ruta natural para el transporte de esclavos. Aunque este río estuvo oficialmente cerrado para el comercio

⁵ *Op. cit.*

⁶ Germán Colmenares: *Historia social y económica de Colombia*, Vol. I.

⁷ Enrique Sánchez, Roque Roldán y María Fernanda Sánchez: *Derechos e identidad. Los pueblos indígenas y negros en la Constitución Política de Colombia de 1991*, Santafé de Bogotá. Disluque Editores, 1993.

marítimo, como control del contrabando, éste siempre se efectuó, siendo además los esclavos negros las «mercancías» más solicitadas.⁸

El poblamiento autónomo de los negros se inicia con los diferentes procesos de cimarronaje y, posteriormente, en el siglo XIX, a partir de la aprobación de la Ley de abolición de la esclavitud (21 de mayo de 1851); fecha en la que se liberaron 1725 negros en el territorio chocoano.⁹

El poblamiento se ha caracterizado por ser, desde aquel entonces, lineal y riberino, dadas las características de la región, de abundantes selvas tropicales húmedas, que sólo brindan un estrecho e inestable margen aluvial que separa a la vegetación selvática del lecho fluvial y que constituye una faja de 10 a 50 metros de ancho a cada lado.¹⁰

La ubicación mediante la apropiación de franjas territoriales, se ha realizado basada en una red de parientes que comparten un sector del río; grupo que afirma su identidad a través del reconocimiento como perteneciente a la línea de descendencia que los liga con los primeros fundadores del asentamiento; siendo a la vez, como unidad económica, un espacio de intercambio a nivel de bienes y servicios.¹¹

De acuerdo con la caracterización de la sociedad negra del Medio Atrato hecha por el antropólogo William Villa, la anterior estrategia de asentamiento fundamentó su equilibrio en la expulsión de los excedentes de la población, dadas las características territoriales que imponen la movilidad en busca de nuevas tierras.

La forma de poblamiento de la Comunidad Negra ha sido hasta el momento una respuesta adaptativa a las exigencias del bosque húmedo tropical que habita, cuya fragilidad ecosistémica no resiste grandes concentraciones de población.

2. LAS PRÁCTICAS PRODUCTIVAS TRADICIONALES Y EL HECHO RELIGIOSO EN LA COMUNIDAD NEGRA.

2.1 LAS PRÁCTICAS PRODUCTIVAS TRADICIONALES Y SUS CARACTERÍSTICAS

Las prácticas productivas tradicionales de la Comunidad Negra del río Bebará constituyen un *sistema productivo multiopcional y complementario*.¹² Por medio de él cada

⁸ Mónica Restrepo H.: «Poblamiento y estructura social de las Comunidades Negras del Medio Atrato». Tesis de grado para optar al título de Sociólogo, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Sociología, Santafé de Bogotá, 1992.

⁹ Mónica Restrepo H.: *op.cit.*, p.30.

¹⁰ Jaime Salazar G.: «Análisis del transporte y su efecto inflacionario en el área de Quibdó (Chocó)». Tesis de Grado, Universidad de la Salle, Facultad de Economía, Bogotá, 1985.

¹¹ William Villa: «Notas para la caracterización de la sociedad afrochocoana del Medio Atrato». Manuscrito, 1988, 25 p.

¹² Joly Leesberg y Emperatriz Valencia: *Los sistemas de producción en el Medio Atrato (Chocó)*, Quibdó, Proyecto DIAR-CODECHOCO, 1987.

familia distribuye el día y el año en distintas actividades productivas, que se realizan y complementan de acuerdo con los ciclos naturales y con los deseos o necesidades de los miembros de la comunidad; de esta forma aseguran una provisión diversa, continua y sostenida de productos alimenticios para el autoconsumo, así como la obtención de los recursos económicos necesarios para la adquisición de artículos de primera necesidad que no se producen en la región.

La multiopcionalidad y complementariedad en las prácticas tradicionales se aprendieron por la experiencia obtenida a través de una historia común, que le enseñó a la Comunidad Negra del Medio Atrato chocoano a obtener mayores posibilidades de subsistencia por medio de este modelo de producción.

La economía de subsistencia desarrollada por la Comunidad Negra se fundamenta en un conjunto de actividades productivas constituidas en un todo, el cual está conformado básicamente por tres subsistemas de producción: el minero, el agrícola y el pesquero, en los que se incluyen el aprovechamiento forestal, la recolección de frutos y la cacería, como componentes de cada uno de los subsistemas. El tiempo invertido en una actividad productiva específica depende de las condiciones físicas del entorno y del ciclo productivo anual.

Estas prácticas de producción tradicional dan cuenta del conocimiento de la fragilidad del terreno y de la escasez de nutrientes en el suelo, en un proceso de adaptación a la selva húmeda tropical propia del Chocó Biogeográfico¹³ en el que habitan. Un ejemplo de este conocimiento se observa al reconocer, en su relación con el entorno, cuándo la tierra está cansada, o como ellos mismos la denominan: *enfogada o biche*. Llevándolo esto a decidir dejar descansar la tierra para que recupere su fertilidad.

La práctica del descanso del terreno supone para una misma unidad familiar la existencia de varios lotes en distintos estados de producción que permitan su rotación, como condición del abastecimiento sostenido;¹⁴ así como también la existencia de una diversidad de actividades productivas que se articulan y complementan a lo largo del ciclo anual.

El tiempo de descanso otorgado a la tierra es de dos años, hasta que aparecen en el suelo unas «hojarasquitas», producidas por las hojas de los árboles y plantas que se han ido degradando durante el tiempo del descanso. En este momento se considera que la tierra ha recuperado sus nutrientes y está nuevamente abonada y apta para volverse a cosechar en ella.

La preparación del terreno para la siembra se realiza con la técnica de «tumba y pudre», con la que se busca nutrir constantemente el suelo a través de la descomposición

¹³ Se denomina Chocó Biogeográfico a la zona geográfica conocida como el Andén Pacífico, que incluye en Colombia algunos sectores de los departamentos de Antioquia, Córdoba, Risaralda, Valle, Cauca y Nariño, así como al departamento del Chocó, quienes comparten características biogeográficas.

¹⁴ William Villa: *op.cit.*

de los árboles pequeños y las palmas derribadas. Esta práctica es realizada sólo por aquellos que han tenido mayor contacto con grupos humanos diferentes al propio, como los mestizos; sin embargo, la existencia de esta nueva técnica está matizada por elementos culturales propios, ya que no se quema el terreno sino para la siembra del arroz y en las zonas en las que éste se inunda o aniega, y cuyo nivel de agua baja rápidamente, lo que le permite al terreno nutrirse nuevamente. Está entonces la práctica de «tumba y quema» dentro de la misma tradición de abono practicada por la Comunidad Negra: se quema la madera y se espera que llueva lo suficiente como para que se asienten los nutrientes.

El abono orgánico, obtenido por medio de la técnica de «tumba y pudre» y el periodo de descanso otorgado a la tierra, no se reemplaza por abonos agroquímicos porque se tiene la convicción de que estos últimos están en contradicción con la tierra, y hacen que el suelo se llene de grama, lo cual esteriliza los suelos, ofreciendo solamente una cosecha al constituirse en un terreno «impuro».

LA AGRICULTURA

La actividad agrícola se basa entonces tanto en la rotación de terrenos —con el ya mencionado propósito de permitirle a la tierra que se «desenfogue» después de la producción de varias cosechas—; como en la asociación de cultivos para un aprovechamiento óptimo del suelo.

En el río Bebará, la agricultura está relacionada con las cosechas de arroz, maíz, plátano y frutales como el chontaduro, el marañón, el árbol del pan y otros menos comunes a toda la población como son: el coco, el zapote, la piña y el limón. Las zonas consideradas agrícolas son las orillas del río y las quebradas afluentes al Bebará, como es el caso de Chaquenendó y Caporandó destinadas específicamente a esta faena. Las siembras se realizan a lo largo de sus cauces.

El lugar y el tiempo para la siembra se escoge de acuerdo con las enseñanzas dejadas por los antepasados y a la propia experiencia que ratifica las anteriores, como lo testifica la siguiente afirmación:

Yo voy a sembrar por decir algo media lata de arroz. Así tantiando pues a ver si me va bien, si pega. Entonces si me va bien, siempre dejo ese lote de tierra para estar sembrando arroz allí. Así descubre uno el arroz.¹⁵

[...] desde que yo comencé a trabajar, ese conocimiento me lo dio mi papá con mi mamá. La tierra blandita, la tierra que sea palmada [de palmar], es buena pa' arroz. Y la tierra que tiene jaboncillo, que tiene ese otro... esa saina [sain], esa no sirve para arroz. Entonces, ya uno esas tierras blanditas, que playa, ya eso es pa' arroz, pa' maíz, pa' lo que usted le siembre. Pero esas tierras así duras, que parecen de cementerio, no sirven. Es inútil sembrar nada porque todo se muere.¹⁶

¹⁵ Testimonio del señor Olpinio Correa, rezandero en el río Bebará, en entrevista realizada el 10 de julio de 1995.

¹⁶ Testimonio de la señora Belisa Martínez, en entrevista realizada en el río Bebará el 12 de julio de 1995.

De esta forma ya se sabe que las playas son muy buenas para el arroz, así como las partes húmedas en las que al caminar se hunde el pie, porque, como dice la misma gente: «al arroz por lo general le gusta mucho el agua».

El maíz en cambio no necesita ser sembrado en partes húmedas, porque no aumenta de tamaño, se queda «bajitico» y las maticas se colocan amarillitas y no se les ve «rendimiento». Por eso se buscan las partes altas, secas y con bastantes árboles, porque se considera que mientras más árboles reciba el suelo al momento de hacer la roza del terreno, mejor produce el maíz.

En relación con el tiempo considerado por la Comunidad Negra del río Bebará para sembrar, ya sea el arroz o el maíz, se decía anteriormente cómo su conocimiento fue también legado por los antepasados: «Eso ya es por herencia o por uno su abuelito, que ya le dejaron a mi mamá esa historia...»¹⁷

Los primeros meses del año son utilizados generalmente para la agricultura: enero, febrero, marzo e incluso hasta abril. Dedicándose junio, cuando llega la cosecha, a la minería. Porque ya se sabe que: «En esos tiempos que uno está haciendo la agricultura del maíz y del arroz, en esos tiempos no vamos a la mina. Ya de ahí, cuando ya el arroz lo sembramos y rozamos el maíz, ahí sacamos su tiempo y vamos a la mina.»¹⁸

La siembra de maíz realizada en febrero es llamada «travesía»: consiste en preparar pequeñas porciones de terreno, rozando de a cuartilla o de a media cuartilla de maíz, para asegurar el alimento en los tiempos de difícil adquisición. Mientras que la cosecha considerada fructífera es la del producto de la siembra realizada en marzo, abril y mayo.

Porque hay tiempos de «eclipse» aquí en Bebará, que se mete como quien dice un hambre. Entonces uno roza su maíz anticipado, cada uno su medio almuercito, nos unimos como pobres y echamos el maíz para comer cada uno con sus hijos en su casa. Pa' cuando rocemos en marzo o en abril, ya el maíz está espigando, ya tenemos maíz, ya el hambre se nos quita.¹⁹

El tiempo de hambre de la población se inicia a partir de febrero, por lo que se requiere tener reservado (amontonado según las propias palabras de la gente) el maíz y el arroz, así como chontaduro y plátano en el colino.

Eso es un hambre que uno tiene que comprar la librita de arroz, dar los \$350 pesos, y uno tiene que estarse moviendo esos días porque se queda sin maíz, sin arroz, sin... el colino da unas cositas que no alcanza uno a desayunar con sus hijos, y entonces, por eso mismo decimos que es un tiempo de eclipse esos tres meses. Mientras viene el maíz de febrero.²⁰

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Entrevista realizada a Vitelba Palma el 11 de julio de 1995 en el río Bebará.

¹⁹ Belisa Martínez, *loc. cit.*

²⁰ *Idem.*

Entonces los meses de marzo, abril y mayo se invierten en la siembra del arroz y la roza del maíz. A partir de junio ya no se siembra nada porque el producto no pega, puesto que no se puede sembrar cuando la luna está floja, porque el maíz crece mucho y no carga, y el arroz crece y se cae. Se espera hasta agosto y septiembre para la recogida del maíz y del arroz.

El arroz exige mayor inversión de tiempo y trabajo, porque hay que picar el monte, enseguida levantar en varias partes la basura del terreno y esperar 8 ó 10 días para botarla, regresar y chapearlo o repicarlo de nuevo para poder sembrarlo. Después de la siembra del arroz, se deshierba al mes y medio y en el mismo deshierbe se resiembra o se matea. Además, hay terrenos que necesitan dos deshierbes.

En ocasiones el arroz debe ser retupido o resembrado, porque los pájaros entresacan las maticas sembradas, dejando muy separada la siembra.

Entonces usted de esta mata que quedó aquí, arranca la mitad y va metiendo donde le hace falta. Eso se llama retupir. Y cuando ya lo retupió uno, entonces vuelve al mes y le pasa la próxima deshierba, ahí ya queda bien pobladito.²¹

Las labores posteriores a la siembra tienen su tiempo exacto: en el mes de mayo se chapea el arroz y en el mes de junio inicia el arroz a enlechar. Se le llama enlechar al momento en el que el arroz tiene una florecita que posteriormente se cae, cuando ya empieza a «pintoniar».

Para recoger la cosecha se tiene el mes de septiembre, en cualquier día de la semana o del mes, siempre y cuando que el producto se vaya a utilizar en la alimentación. Porque cuando es para semilla se escoge para su recolección la luna, ya que si se corta el arroz en tiempo de «luna floja», se blanquea y no dura, y al maíz se lo come el gorgojo, se daña y no resiste para ser utilizado el próximo año.

El arroz debe ser asoleado después de cortarse, porque debe recibir sol tanto el que se va a vender como el que se va a dejar en la casa para la comida.

En la actividad agrícola, como en las otras prácticas productivas, está determinada la división sexual del trabajo. La siembra del maíz es una actividad en la que generalmente participa bastante el hombre, interviniendo la mujer sólo en el tiempo de la «cogienda». Mientras que en el arroz, el hombre pica el monte, y la mujer y sus hijos se encargan de botar la basura, repicar el monte, sembrar y también deshierbar. Porque se cree que la siembra, la resiembra y la deshierba del arroz quedan mejor si lo hacen las mujeres, por su experiencia, curiosidad y precaución.

FORMAS DE TRABAJO EN LA AGRICULTURA

Las formas de trabajo empleadas en la agricultura en el río Bebará, además de la familiar, son la «mano cambiada» y el trueque.

En la denominada «mano cambiada» se ganan trabajadores colaborando previamente en sus labores.

²¹ Olpinio Correa, *loc.cit.*

[...] por ejemplo uno trabaja 20 días en la calle y se gana 20 hombres, y el día que uno va a trabajar le llegan 40: 20 que se ha ganado y 20 que lo vienen a ganar. También para la deshierba, las mujeres ganan a las mujeres. Los muchachos ganan a los muchachos y así trabaja uno más descansao, porque primero hace un trabajo y después se hace el otro.²²

En la forma de trabajo denominada trueque se cambia trabajo por especies: se acostumbra entregarle una ración de alimentos (mercado) a alguien, quien trabaja para pagar lo recibido. También se cambia por arroz o maíz, recibiendo una lata de arroz o un almud de maíz a cambio del trabajo realizado a un vecino.

LA PESCA

La actividad pesquera tiene como escenario natural la parte baja de los afluentes de las dos márgenes y el curso del río Atrato. Y la posibilidad de un flujo permanente de este recurso depende de la cercanía a las ciénagas, quebradas o caños.

La pesca está vinculada al momento fuerte de la «subienda», periodo en el cual se da en el río Atrato la plena ocupación de la fuerza de trabajo, y los habitantes de zonas alejadas al río se trasladan a sus orillas y construyen viviendas temporales, utilizadas únicamente durante el tiempo fuerte del pescado. La actividad pesquera se continúa realizando en el tiempo posterior a la «subienda», el cual se denomina «bajanza», para obtener el alimento diario.

La pesca en el periodo de «subienda» es, básicamente, una actividad masculina. La mujer contribuye con los trabajos de alimentación para los pescadores y de preparación del pescado, ya sea para la venta o para el consumo interno; no así en el tiempo de «bajanza» del pescado, en el cual la mujer contribuye con el suministro de este factor alimenticio por medio de la pesca con anzuelo, galandro, tola, guindador u otras técnicas tradicionales.

Con respecto al uso de las aguas ricas en peces, la tradición ha determinado que la apropiación sea colectiva; pero la introducción de instrumentos²³ para el aprovechamiento excesivo del recurso, como exigencia de las condiciones del mercado capitalista, ha obligado a las comunidades a ejercer controles con respecto a los derechos de explotación, especialmente en las aguas de las ciénagas.

La pesca es la actividad productiva que asegura el alimento en los momentos difíciles de la comunidad, pues ante la escasez de vianda o de dinero, cualquier miembro de la familia, incluyendo los niños desde los 6 ó 7 años, asegura la comida del día.

²² Entrevista realizada a Aurelino Quejada el 9 de julio de 1995 en el río Bebará.

²³ Un instrumento utilizado para el aprovechamiento excesivo del recurso es el trasmallo: red de gran longitud que puede atravesarse a lo ancho del río, interfiriendo con el aprovechamiento colectivo del recurso pesquero. Hasta el momento, sólo se hace uso de él en épocas de «subienda» en las que puede decirse que el pescado sobra.

El río Bebará, aunque no es catalogado un río rico en peces, ofrece de forma permanente este recurso para el consumo diario de sus habitantes, siendo el guacuco el pez tradicional del río, caracterizado por encontrarse pegado con su boca a las piedras del cauce, alimentándose de la lama que allí se deposita.

La Comunidad Negra del Medio Atrato chocoano utiliza técnicas tradicionales para conservar el pescado. Estas técnicas consisten en salar y secar al sol el pescado hasta que se tueste, pudiendo así guardarlo por largos periodos de tiempo.

LA MINERÍA

La actividad minera es la única cuya práctica no está generalizada en todas las comunidades, pues depende de las condiciones físicas del terreno; pero ello no impide que los habitantes de zonas no mineras sepan este arte y se trasladen a trabajar temporalmente en zonas de explotación aurífera.

La mina requiere de una alta inversión de tiempo respecto a las otras prácticas productivas, por su ubicación en zonas muy retiradas de los caseríos, que exige la movilidad de la población hacia el interior del bosque. Aunque no desaparece la agricultura u otras actividades productivas, sin embargo la movilidad que impone la minería llega a limitar el desarrollo de las actividades complementarias.²⁴

La minería es la actividad en la que se ha logrado mayor innovación tecnológica con la introducción de maquinaria; sin embargo, las prácticas y normas tradicionales persisten, lo cual mantiene el modelo de economía familiar de reproducción simple para la subsistencia.

FORMAS DE TRABAJO EN LA MINA

El sistema de puestos es la forma por medio de la cual se trabaja en la mina; consiste en la distribución de las ganancias de acuerdo con los puestos asignados a cada uno de los miembros del grupo que explota colectivamente ya sea un «frente de mina» o un «hoyo». Al dueño de la motobomba que se utiliza para la explotación y al dueño del terreno les corresponden dos puestos, a diferencia del puesto individual que se le asigna a los demás trabajadores.

En el trabajo con draga los trabajadores se dividen las ganancias totales por la mitad. Una parte se distribuye entre los dueños de la draga y el motor fuera de borda, asignando de ese mismo rubro una parte para el gasto de la gasolina; la otra mitad se distribuye entre todos los buzos que trabajan en la mina. Esta distribución desigual se hace porque se considera que la draga tiene mayor valor de compra que la motobomba y debe asumir mayores responsabilidades, ya que el dueño de la draga debe responder por los gastos mortuorios, en caso de ahogarse alguno de los trabajadores o buzos.²⁵

²⁴ July Leesberg y Emperatriz Valencia: *op.cit.*, 1987.

²⁵ Personas que trabajan las minas ubicadas en los cauces de los ríos o quebradas, corriendo gran riesgo por los frecuentes derrumbes o taponamientos de la mina.

Las normas generales para la explotación minera las discute y establece cada comunidad, respondiendo a sus propios acuerdos.

Un frente de mina es el sitio de explotación descubierto en un espacio específico a través de la técnica de ensayo y error, con la utilización de instrumentos artesanales.

Uno pa' saber que ese frente si le va a dar uno, lleva su barretón, su batea, su pala, y su almocafre y su jaguero. Y entonces uno no entra a la loca, uno coloca un hoyito cuando llega a la mina, uno catea, y más o menos uno sabe el promedio. Si coge 5 ó 6 oros, y los oros no son menuditos, uno sabe que no le va a ir tan bien pero se va a defender.

Uno sabe dónde empieza a picar el monte en busca de frentes de mina por la idea de los antepasados, uno va por un cerro y ve por ahí donde hace unos 10, 15, 40 años colocaron un hoyo y uno dice, bueno pero mi abuelo, mi bisabuelo hoyó aquí o quién sabe quién hoyó aquí, no hoyó de bobo. En ese tiempo cogían 30 ó 40 oros, y nosotros ahora buscamos 15 ó 20 oros. Y uno va a la fija de que le puede ir bien.²⁶

La forma de explotación denominada hoyo se diferencia del frente de mina, porque en el primero no se utiliza maquinaria. Consiste en excavar la tierra hasta encontrar la peña en la que está ubicada la mina, creando de forma artesanal las condiciones requeridas para descender por este hoyo. La profundidad del hoyo se determina por el número de estaciones que se deban realizar, de acuerdo a unas medidas ya establecidas y conocidas por todos, determinadas por la altura de la persona que va ahogando.

Ahí se cuadra el hoyo depende de la hondura, al parado de un hombre se le echa «madrino» y «madrinito», al otro parao se le hace el «pozo» o «pedazo» y más abajo se le hace «pozito» o «pedacito», depende de la altura que tenga la mina. Van bajando y se van cercando, se va forrando a lado y lado, para que la tierra no derrumbe, ahí llega uno a la peña y empieza a picar la mina. Uno va bajando por etapas, un día baja un estado, otro día baja otro estado, hasta que llega a la mina, colocando escalera de un estado al otro para poder subir.²⁷

El hoyo aunque es una forma de trabajo peligrosa, por la posibilidad de derrumbes, hay quienes la prefieren al trabajo como buzo por la mayor cantidad de riesgos que éste corre.

Bueno, yo para trabajar de buzo mejor trabajo en el hoyo, porque en el hoyo uno con precaución no se muere. Y de buzo si no trabajaría nunca, porque el buzo se muere a la hora que menos piensa.²⁸

²⁶ Aurelino Quejada, *loc. cit.*

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

En la mina no hay tarea específica para hombres o mujeres. Allí, de acuerdo a lo dicho por ellos mismos: «hay para hacer uno todo lo que pueda hacer, sin discriminación y sin distinción». Aunque hay quienes manifiestan también que:

Hay un trabajo específico para el hombre. Por ejemplo, si es en el hoyo: cortar los palos, picar la tierra, horconiar... es un trabajo del hombre. Fundamentalmente la mujer se utiliza bajando hoyo para apañar, llenar la vetiadora y hacer la fila, en la que se colocan cinco personas, el uno pañe [apaña] y le va tirando la bola de barro del uno al otro hasta que la botan afuera del hoyo. Son trabajos como más adecuado para la mujer, no muy duros. Porque lo que es tumbar palos, o cargar palos, picar con barretón, son trabajos muy drásticos para la mujer.²⁹

2.2 EL HECHO RELIGIOSO EN LAS PRÁCTICAS PRODUCTIVAS

El comportamiento de la Comunidad Negra en el río Bebará se rige a partir de las interpretaciones religiosas que hace del mundo, creando y recreando de esta forma sus prácticas productivas, desde el conjunto de creencias en fuerzas sobrenaturales con las que establece múltiples relaciones; desde el código ético individual y social que se estructura de acuerdo con estas creencias; desde sus prácticas rituales que expresan simbólicamente las creencias y el código ético; y desde la institucionalidad que garantiza la continuidad de las creencias, el código ético y el ritual.

El conjunto de creencias se estructura a partir de dos situaciones, fundamentalmente: la permanente relación con Dios y el conocimiento que tiene cada miembro de la comunidad de la energía de la naturaleza, donde se incluye al mismo ser humano, responsable del manejo de la energía interna y externa en las relaciones que se establecen con las fuerzas sobrenaturales.

RELACIÓN CON DIOS

La relación con Dios requiere de intermediaciones, logradas a través de los santos y los muertos. Y es una relación permanentemente presente en la cotidianidad de la Comunidad Negra del río Bebará, porque es Él quien brinda la ayuda en el desempeño de las labores.

...siempre va pensando uno en Dios, que le ayude. Después que ya, si Dios le ayuda a uno, recoge uno esa cosecha...

Uno se santigua tres veces al bajar al suelo [salir de la casa] y en la última vez dice: en el nombre del Señor. Eso lo hace uno para evitarse de cualquier problema durante el día.³⁰

²⁹ *Idem.*

³⁰ Olpinio Correa, *loc.cit.*

La invocación a Dios se exterioriza, y toma fuerza en sí misma, a través de la señal de la cruz, por lo que se constituye el santiguarse en una expresión ritual de la relación con Dios.

... entonces uno entró al monte, se persigna y dice: en el nombre sea de Dios Jesucristo ampararme y favorecerme. Se abrió uno. Lleva uno como esa creencia que no le va a pasar nada, porque uno se encomendó a Dios. [...] de pronto uno se envolató en el monte, es el diablo que le daña a uno la mente, de pronto uno no da por dónde dentro, por dónde va a echar uno. Qué pasó que yo me voy por aquí, volteo por aquí, y caigo aquí mismo, salgo por aquí, doy la vuelta y caigo aquí mismo. ¿Por qué? Entonces uno se pone a pensar, ¡ah!, como ese es un animal que perturba a uno, y lo envolata a ver si uno pierde el día, entonces uno de pronto reza un padrenuestro y reza un ave maría, se persignó, rezó un padrenuestro, un ave maría, y de pronto uno, rá, da con su camino pa' uno venirse pa' la casa.³¹

La presencia de Dios en las actividades productivas se constituye en una alianza necesaria para vencer a «las fuerzas del mal» que acechan permanentemente a todo aquel que se interna en el monte. Y garantiza a su vez el éxito en las labores.

A mí me ha servido la creyencia en Dios, porque Dios ayura a uno. Uno hay veces que piensa en la... caramba mañana voy a..., si Dios quiere, voy a mañana a hacer tal cosa, voy a irme a rozar mi colino, que si lo voy a rozar mañana porque ya Dios me dio al pensamiento que si lo voy a rozar. Entonces uno con esa creyensa, va a trabajar. Uno lo que no hace creer es en el espíritu malo porque eso no le quera a uno, eso no le quera a uno, pero cree uno en Dios, que Dios lo mete y lo saca del peligro que se sea.³²

El peligro que más temor genera en el monte, es la presencia de la culebra, por considerarla una representación de las fuerzas humanas en la que obviamente se manifiesta el Diablo.

Pues uno al monte entra y se santigua, porque uno cuando entra al monte lo que más piensa es en la culebra. Entonces uno se santigua, se encomienda a San Pedro y San Pablo que esa es la oración de la culebra. Y dice así: San Pedro cayó la peña, San Pedro se levantó, San Pedro por ser San Pedro y un señor tan poreroso, líbralos de culebra y animales ponzoñosos. No mueres de culebra porque a San Pedro mentas y esta palabra la digo, la digo con toda fe, en el nombre de mi padre San Pedro y San Pablo.³³

³¹ *Idem.*

³² Entrevista realizada a don Serveliano Perea, anciano de la comunidad del río Bebará.

³³ Belisa Martínez, *loc.cit.*

RELACIÓN CON LOS SANTOS

El conjunto de creencias heredado de los ancestros, y consolidado en tradición, prohíbe sudar en los días asignados a los santos (fiestas patronales y otras fiestas religiosas), ya sea en las actividades agrícolas, mineras o pesqueras. Por lo que constituye una conducta irrespetuosa para el santo la práctica de cualquier actividad productiva. Conducía que el santo cobra vengándose sobre los cultivos de aquel que ha faltado al precepto, o por medio de inundaciones, vientos fuertes o males directamente infligidos a las personas.

Aquí como siempre se celebra a San Antonio, que es el patrón del lugar, del río. Uno le tiene siempre esa estimación y unos guardan el día, y yo también lo guardo, porque es un día préstamo [pristino], que es el patrón del lugar, del río y uno tiene que guardarlo.³⁴

La venganza de santos como San Pedro y San Pablo se vincula con el comportamiento asumido por las culebras, quienes se encargan de hacer cumplir el precepto de no trabajar en el día destinado a ellos. Se evidencia aquí una acción divina en un ser considerado netamente humano.

El día de San Pedro y San Pablo no se puede trabajar... nosotros acá tenemos el agüero que no trabajamos, porque andan las culebras desatadas en los montes. Ya uno tiene la idea, o el conocimiento de los viejos de antes, que anda la culebra y lo puede picar a uno.³⁵

Los eventos adversos que ocurren por infringir una norma establecida, pueden suceder de forma inmediata o mediata.

... lo que pasa es que cuando uno trabaja un día de fiesta, como uno sale bien a la casa, uno no... dice que no perdió, pero qué pasa, que a la próxima uno trabajó un día de un santo, que es un apóstol de Cristo, como le metió ese día de fiesta, en la próxima semana ¡va!: se le va [se daña] una pieza al motor o alguien se la saca, entonces va perdiendo uno. ¿Por qué? Porque le metió ese rato de trabajo que era un día de fiesta que no debía trabajarlo. Entonces, de esa forma pierde uno, porque se castiga a uno de esa forma.³⁶

Los días que se le «guardan» a los santos (que no se trabajan), permiten ganar indulgencias con ellos, asegurando su amistad, que se reflejará en beneficios para la comunidad.

Los otros días que no son bueno para trabajar..., como quien dice los días de fiesta, como el día de la Virgen del Carmen, creemos nosotros, como se hace

³⁴ Serveliano Perea, *loc.cit.*

³⁵ Belisa Martínez, *loc.cit.*

³⁶ Olimpio Correa, *loc.cit.*

la fiesta aquí, de que... creemos en la Virgen del Carmen porque cuando entramos al monte, o está una mujer dando a luz, también decimos, tenemos esa creyenza o esa fe de decir: creo en la Virgen del Carmen que me saque a mi hija o mi familia con felicidad. Entonces ahí le colocamos velas a la Virgen del Carmen, para que nos saque con felicidad.³⁷

Por eso, los negros y negras del Bebara se dan un descanso durante los días fuertes de la Semana Santa (fiesta religiosa cristiana), porque son días a los que hay que guardarle un secreto, aunque se presente en abundancia para esta época el producto agrícola, minero o pesquero. Porque ellos han visto, y lo tienen comprobado, que cuando se trabaja en la mina en días no permitidos socialmente, de acuerdo con sus creencias, o se coge el pescado en los días jueves o viernes santo para negocio, por la ambición de tener más recursos, el oro se retira de la mina y el pescado se «encanta», y si viene subiendo mucho se devuelve o se dispersa en el agua, sin agruparse lo suficiente para poder tener la oportunidad de cogerlo en gran cantidad.

El pescado «encantado» es aquel que, al momento de cogerlo y prepararlo para la cocción, derrama excesiva sangre, atemorizando a las personas.

El pescado viene con mucha sangre, porque lo cogió un jueves santo o viernes santo, que no se puede coger el pescado. No se puede atarrayar esos dos días: jueves santo o viernes santo, porque si usted atarraya viernes santo naa' más va a «relajar» [arreglar] el pescado, naa' más es sangre, se vuelve sangre. Eso lo hemos hecho aquí y también ha pasado. Por eso uno lo bota, porque no se puede tener, porque ese ya es mandao de Dios, porque Dios dijo que esos dos días no se podía atarrayar y uno de necio va atarrayar y le pasa el caso no tiene porque comerlo, porque eso se vuelve sangre, que se vuelve sangre, aonde usted lo ponga es que riega la sangre.³⁸

La Semana Santa es también considerada un tiempo de descanso para la naturaleza, por lo que no es conveniente golpear la tierra ni el agua. Historias como las siguientes dan cuenta de ello.

Pues, doña Lucy, digamos así que nosotros no lo hemos visto, pero entre sus abuelos de nosotros, sus abuelitos le contaban a mi mamá, y mi mamá nos cuenta a nosotros, que cuando antes no podían en Semana Santa pisar la tierra duro porque se quejaba. No podía bañar los muchachitos porque se volvían sardina. Entonces ya esa experiencia la tenemos nosotros, que puede suceder la misma historia de antes. Entonces, por eso mismo, nosotros no dejamos que sus hijos bañen esos días.³⁹

³⁷ Belisa Martínez, *loc.cit.*

³⁸ Serveliano Perea, *loc.cit.*

³⁹ Belisa Martínez, *loc.cit.*

Pues le voy a contar una historia. Se encanta, eso era de antes y de ahora también. Un padre que tenía sus hijos, una mujer y un hombre. Hombrecito, muchachito, ya joven así como ése [señala a un niño de aproximadamente siete años]. Y los muchachos el jueves santo: papá, mamá, yo quiero bañar, yo quiero bañar. Le dice la mamá: hoy no se puede bañar porque ustedes se tiran al agua y comienzan a estar golpeando el río y eso tiene mucha consecuencia. Y no se puede bañar porque toda persona que se bañe hoy se vuelve animal, se vuelve un pez. Entonces le dice el muchachito... [sin terminar la idea de lo dicho por el muchachito, ejemplifica la interpelación del padre]. No, no, no hay que dejarlos bañar, porque hoy es jueves santo y es un día muy grande. Si se baña pero con saber bañar, calladito: chumblúm se lo tira, y a como sale, se estregó y ahí mismo se sale. Pero estos muchachos [aclara la persona que está narrando], usted sabe que muchacho nunca hace cosa bien. Comienzan a estar golpeando el agua y ahí... Y entonces, los muchachos... los viejos se despreocuparon. Qué hicieron los muchachos, chumblúm se tiraron al agua. Los viejos se despreocuparon. ¿Dónde están los muchachos? ¿Dónde están? Están nadando en la mitad del río: champún, champún, champún, champún... eso muchacho cuando cae en el agua, eso es coger pa'lla, pa'ca, pa'lla, pa'ca. Se desaparecieron los muchachos. Cuando vieron el papá, qué hay que estos muchachos están el río. Ahí mismo se tiró, mmm... pa' cogerlos, ¡aonde papá!, se fueron abriendo, se fueron abriendo, se fueron abriendo, se fueron abriendo y el padre atrás, atrás, atrás, aonde lo cogieron [a los hijos]. Se volvieron peje. Esa historia la hay. Ahí hubo el pez de San Nicolás y la mentada sirena. De ahí se produjo el pez de San Nicolás y la misma sirena. Por eso quedó que aquí uno jueves santo, los niños míos aquí no bañan. Porque quedó. Y eso quedó de los antiguos y eso quedó así.⁴⁰

RELACIÓN CON FUERZAS EXTRAÑAS

Los días de trabajo se determinan además, no sólo por las labores que se deben realizar y las normas establecidas socialmente, sino también por los avisos que se reciben y que recomiendan o no la práctica de alguna actividad. Estos avisos señalan, en un determinado momento, la existencia de fuerzas extrañas, ante los que se opta por no realizar lo programado.

Y de un momento a otro coge usted giro y se va, o no va, no va. Porque ya cambió pensamiento y ya Dios le alumbró, que mañana que la iban a convidar no vaya porque le puede pasar algo. Eso es lo que se llama saber y tener pensamiento, y que Dios le alumbró a uno que no debe de dir, porque si se embarca o se va, alguna cosa le va a pasar, y entonces Jesucristo se le mete en la mente que no debe de dir porque le va a pasar tal cosa.⁴¹

⁴⁰ Serveliano Perea, *loc. cit.*

⁴¹ *Idem.*

De pronto que uno amanecé así, pensando: yo voy a hacer tal trabajito. Y de pronto como que la mente de nuevo le vuelve y se arrepiente uno, no debo ir para allá. No voy a ir, no voy a bajar de aquí de sobre mi rancho hoy. Y no tiene uno ninguna incomodidad, sino que como que el corazón le dice que no vaya, sin ser día de fiesta. El corazón le avisa a uno, hombre no vaya para allá, y ya no va uno y no va. Porque si va le puede pasar algo... tiene problema allá, allá tiene problemas.⁴²

RELACIÓN CON LOS MUERTOS

Los muertos, así como los santos, al convertirse en ánimas, se constituyen en otra intermediación con el ámbito divino, constituido no sólo por elementos trascendentales, sino también presente en las más simples situaciones cotidianas y en los fenómenos naturales.

Por ello, la muerte de algún miembro de la Comunidad Negra paraliza todas las actividades productivas, porque la tradición señala que los días del velorio y el entierro son del muerto, y no se puede entrar al monte. Esos días se llaman «día de ánima» o «día ajeno» y la comunidad en general debe respetarlos y emplearlos para acompañar al muerto, en su tumba⁴³ durante el velorio y en el cementerio.

El día que se muere alguien no se puede trabajar, porque ese es un amigo del lugar, del río y está en el bajo, en la... de la comunidad. Entonces una persona se muere aquí en la comunidad, no hay trabajo ese día, ni al otro día. Porque si se muere hoy hay que acompañarlo, acompañarlo hoy y acompañarlo mañana en su entierro. Entonces son dos días que uno tiene que perderle a ese amigo, a esa amistad.⁴⁴

La gente de la comunidad y de otros sitios vienen a acompañar al muerto y a sus dolientes, suspendiendo las actividades productivas durante los días del velorio y del entierro, sin importar el estado en el que se encuentre el trabajo. Durante estos dos días se sabe que no se puede trabajar, porque en caso de hacerlo son muchos los efectos negativos; mientras que por uno o dos días de inactividad, así se «pierda la cosecha o se salga el pescado del agua, no se pierde nada».

Doña Lucy, puedo tener el trabajo pendiente, puede ser el arroz, puede ser el maíz, puede ser la mina... Pero más pesar le da a uno, de que le digan por allá, por donde uno esté: enterraron a perensejo. Mejor es uno ver o servirle también a el enfermo o muerto. Hay que servirle al amigo o al familiar. Y no quedarse allá porque trabajo hay todo el tiempo, y la vida de uno es de un momento a otro que se desaparece.⁴⁵

⁴² Olinio Correa, *loc.cit.*

⁴³ Arreglo que se hace en la casa donde se va a velar al difunto, se coloca en la esquina principal de la sala, frente a la puerta principal, y hace las veces de un altar.

⁴⁴ Serveliano Perea, *loc.cit.*

⁴⁵ Belisa Martínez, *loc.cit.*

Los días del muerto son días que se deben respetar, porque todo el que se muere necesita de rezos para su descanso y para poderse ir de la comunidad y no quedarse molestando a los vivos. Y el trabajo de algún miembro de la comunidad, durante los días del muerto, no permite que el muerto se despegue de allí y éste puede vengarse después enviando calamidades: como pérdida de la cosecha y ausencia de oro en la mina en la que se venía explotando. Mientras que el cumplimiento con el muerto asegura su amistad y la de sus familiares y sirve para pedir futuras mejoras en el trabajo.

Por eso, nadie puede embarcarse en la champa⁴⁶ o meterse al monte a partir del momento en que se muere una persona, hasta el momento de su entierro, porque el difunto lo sigue y no puede proseguir así su camino. Y mucho menos expresar públicamente su no deseo de acompañar al muerto, por lo menos donde él pueda oírlo, pues se tiene la convicción de que el muerto oye y perturba en desquite por su falta de solidaridad con él y sus dolientes.

Cuando usted se va a venir del acompañamiento, no puede decir que se va a irse que el muerto oiga, porque si oye, entonces a como uno llega a la casa lo perturba, para que amaneciera en su casa, allá acompañándolo, entonces viene y lo perturba.⁴⁷

Cuando se va a trabajar en los días de un muerto, allá se va ese muerto y le mete una susta bien grande y lo hace salir de allá. Síiii, porque por ejemplo el muerto está tendido, entonces dice uno acá: yo no voy a ir, pendejo él, yo tengo es mi destino por hacer, por la noche es que voy pa'l velorio, pero yo hoy no voy a ir. Pero el ánima está oyendo lo que uno estaba diciendo allí, porque el que muere es el cuerpo, el espíritu queda vivo... Entonces, como ese espíritu se queda vivo, entonces él está oyendo lo que uno está diciendo, entonces uno agarra y rá rá rá afiló su machetico y metió la portica [lugar en el que se lleva la comida] y se fue uno. Está uno por allá bien sorongo, bien emocionado de arreglar las maticas de plátano, y si están bien frondositas uno está contento, está divertido uno. De pronto quemándose el cigarrillito y por allá... Cuando de pronto oye usted que: yo no sé qué, yo no sé qué... Se para uno, pero acá no viene nadie ¿y esta voz? Porque uno al, digamos, al espíritu de ánima no le entiende qué dice, usted oye la voz pero no entiende qué dice. Dice: ¡bueno! y vuelve uno y se agacha y que ran, que ran, que ran, cuando por allá más adelante oye uno y que ¡to!, cayó un machetazo. Pero quién hombre, cuando acá... Mmmm. Y ya uno se va llenando de sugestión, es que ya está oyendo, de pronto ve uno como ¡pran!, pasa una cosa así, dice uno: este berraco que está allá tendido. Y ahora me voy. Y lo echa. Él es que se va a hacerle vainas allá, porque uno habló bastante. Llega uno acá... se come uno algoito, se cambia la ropita y se va pa'lla, pa' acompañar...

⁴⁶ Embarcación pequeña de madera, labrada artesanalmente, utilizada por cada familia para sus labores y transporte en la comunidad.

⁴⁷ *Idem.*

Eso sí existe, ayyyy [haciendo referencia a la exigencia de los muertos de ser acompañados]. Vea, a un señor Juan de la Cruz, le pasó una mano. Había un viejito cuchito, el hombre se murió, lo trajeron de Quibdó muerto, entonces el tipo dijo: ehh, no sea viejo pendejo, yo qué voy a irlo acompañar, yo mañana me voy es para Capurandó, yo no voy a ir pa' entierro. Lo velaron esa noche. Al otro día que lo iban a enterrar, en vez de irlo a acompañar hasta el cementerio, inventa su viaje, que se iba pa' una quebrada por allá. Se metió a las cuatro de la mañana. Cuando llegó a una parte, oye una risa, va haciendo el crucecito del cañito de un lado al otro, oyó una risa: y ¡cua cua cua cua...! ¿A las cuatro de la mañana? ¿En una quebrada sola, quién se rie y montado en un árbol? El hombre se sorprendió, pero él viene en una vueltecita que no ha descubrio todavía, o sea que no ha salido de la vueltecita. Oyó por sobre la vueltecita la risa de él, arriba. Cuando dio la vuelta, que salió a la propia calle efectiva, a la calle recta, se halla a un señor montando en un pichindé [tipo de árbol], blanquito, blanquito. Y ahí mismo el hombre encorazonado, sacó su escopeta y ¡pam!, le hizo un tiro... Mmmijj, porque el ánima se va con la bala. El hombre le hizo el tiro pero ya no tuvo ánimo de seguirse, se regresó. ¿Quién era? El viejito, porque lo iban a enterrar, y él dijo que era un viejo pendejo, que él no iba a ayudar a enterrar, sino que él iba a seguir su destino. No pudo ir, no pudo ir.⁴⁸

Los muertos continúan presentes en el quehacer diario de la comunidad, aconsejando y colaborando en las prácticas productivas por medio de los avisos que transmiten en sueños a sus familiares o a personas afectivamente cercanas. Porque en la relación que se establece entre vivos y muertos, éstos no «descansan» hasta no transmitir el conocimiento que se llevó con su muerte y que ha de servir a los primeros. Así como nuevos saberes, pues se tiene la creencia de que su cercanía a Dios le permite saber cosas sobre los que se han quedado vivos. Los siguientes son algunos de los múltiples testimonios que constatan este hecho.

La gente que muere y deja algo sin decir, si viene a avisar. Sí, cuando uno se muere, si es viejo, porque si es muchacho no viene, si es viejo aquí totalmente estoy yo, me muero y llegan mis hijas y se quedan aquí en la casa, yo guardo por ahí una cuchara, un cuchillo, un anzuelo, un clavo o cualquier cosa. Pero como la meti con el conocimiento que si la voy a volver a sacar, entonces vengo a buscar eso. Yo perturbo, perturbo, hasta que ellas tengan que buscar y sacarme la cosa, cuando ya me la sacan, ya no vengo más, porque no tengo porque venir.⁴⁹

La eficacia de las sugerencias dadas por los muertos en sueños, depende de la actividad productiva. La mina es la labor en la que más se aconseja, con resultados favorables: así como en la recomendación de remedios para los enfermos.

Allí en Bebaramá [otro río minero], murió un señor, dejó su hijo, pero el muchacho era muy educado con él, lo ayudaba, y siempre iba donde iba su

⁴⁸ Olimpio Correa, *loc.cit.*

⁴⁹ Belisa Martínez, *loc.cit.*

papá. Y una noche el hombre se acostó y de pronto durmiendo le dijo su papá: ve mijo mañana, en tal parte, donde nosotros trabajábamos, yo no trabajé en ese palo. Pero colocó un hoyo en la parte del palo, y le dio pues todas las ideas como nosotros charlando aquí, que allí conseguimos para la comida. El muchacho cuando despertó, despertó con ese sueño... Y no le vas a contar a nadie, sino que ándate y trabajá allí. El muchacho se despertó con ese pensamiento, volvió y durmió, amaneció y llamó a la mujer... Colocaron el hoyito allí en la parte. Se fue, y directamente dio con el palo donde el tipo le dijo, el tipo le dijo el palo está, no tiene hoja arriba, está mocho, en la raíz del palo por ahí bajá el hoyo. Y así lo hizo el muchacho... Doña Lucía, el muchacho se montó ahí. Colocó hasta un negocio, compró un motor fuera de borda. El muchacho consiguió ahí.

Uno está pensando así, pensando así, hácele remedio a su hijo y nada que se remedia su hijo. De pronto se le presenta a uno la mamá, o un hermano, o el papá en sueños y le dice: «hombre por qué no le hacés a fulanito esto», mientras uno duerme. Cuando uno despierta, si está muy tarde de la noche se levanta uno, busca su cuaderno y anota lo que ese espíritu le dijo a uno. Al otro día se levanta uno y se va, busca esa hierbita y compra la droguita y se la aplica a la persona y con eso se mejora. Eso son los espíritus.⁵⁰

Las ánimas, así como avisan situaciones favorables, como la ubicación de una mina, también pueden advertir de posibles peligros, porque ellas, por su condición, pueden saber los problemas de uno. Advertencias que son acatadas para prevenir «una mala hora», o para no trabajar infructuosamente, cuando notifica el fin de una mina.

Hay unos que hablan... yo de todas maneras me he soñado con mi papá que lo tengo muerto y me dice: hombre anda. Como ahora, verbigracia, me dice: desbarata esa casa, que esa casa te va... te va a echar a perder. Cogi y la desbaraté. Los consejos de los padres uno tiene oírlos, porque lo aconseja en vida y lo aconseja en muerte. Porque cuando el hijo es buen hijo, llega y lo aconseja. Entonces uno tiene que coger eso y tenerlo en la memoria.⁵¹

MANEJO DE LA ENERGÍA NATURAL Y SOBRENATURAL

El manejo de la energía, como otro factor importante en el control de las actividades productivas, determina que existan personas que poseen la «mano fuerte», como consecuencia de lo que en las comunidades llaman «humor bravo». Estas personas no pueden coger las semillas o las plantas, porque las dañan o la planta se seca, como ocurre generalmente con las plantas medicinales de las azoteas.

Dentro de las normas establecidas por las creencias en los poderes de la energía vital, se considera que la mujer no puede transplantar la cebolla o la albahaca cuando está en

⁵⁰ Olpinio Correa, *loc.cit.*

⁵¹ Serveliano Perea, *loc.cit.*

su período menstrual, ni cuando está trasnochada o mal dormida³² (lo que es válido tanto para los hombres como para las mujeres), porque no pega la semilla o se presentan daños en las plantas, pues en todas estas eventualidades, el individuo tiene una energía muy fuerte en las manos, con la que no es conveniente que se cojan los sembrados ni el oro.

La mano del agricultor y del minero, no así la del pescador, se daña entonces con el trasnocho, así no haya estado con el compañero sexual, por el desgaste corporal que implica la falta de descanso; así que el día que se vaya a coger el sembrado o el oro, se debe estar en buenas condiciones físicas.

Las relaciones sexuales, al implicar una fuerte circulación de energía, impiden que las personas vayan a trabajar. Además trae como consecuencia el alejamiento de Dios, por no encontrarse la persona en estado «puro», variando la fortuna que se tenga en las diferentes actividades que se realizan, con sus excepciones.

Bueno que eso [las relaciones sexuales] en cuanto al arroz no tiene problema. Bueno, digamos así: es muy peligrosito andar... Claro que el tipo lo hace porque ese, pero es muy peligroso porque eso en cuanto a entrar al monte es un peligro por la culebra. Lo persigue, y si de pronto lo pica se puede hasta morir. Y, bueno, porque para coger un árbol se necesita que la persona esté purificado, o sea que de pronto no halla pensado voltiarle la cara a la mujer [buscarla sexualmente] y la vaina así, pues ya hablando de vida pública, porque eso, sea que uno amanece mal y le echa la mano a un arbolito, al arbolito no le cae bien.

La violación del precepto de la abstinencia sexual, puede ser corregido a favor del infractor por medio de hierbas o rezos que saben los mejores médicos, pero debe ser confesada la falta a quien lo atiende para que los remedios aplicados tengan efecto.

Así le pasó a un muchacho aquí abajo, jovencito el pelao. El pelao está recién cogido con la mujer [se han constituido en pareja], y claro, como están en la luna de miel, pues el tipo de pronto fue a donde no podía ir, al otro día fue a trabajar y llegó una serpiente y ¡báo! Eso cuando le dio el guascaso de una vez lo sentó. El muchacho de pena no le dijo al médico, le daba pena pues decir eso. Los tipos hácele, hácele, y el muchacho mal, hácele, hácele, y el muchacho mal, hácele, hácele y el muchacho mal. Pero que ni dice la muchacha, ni dice él. Y el muchacho se fue [se murió].³³

La energía que maneja todo aquel que ha tenido relaciones sexuales afecta más que todo a los productos agrícolas.

³² Término con el que generalmente se denomina a personas que han tenido relación sexual la noche anterior.

³³ Olimpio Correa, *loc.cit.*

Si duerme con la mujer, y es regador, el maíz pega pero no da carga, vanea. Y en cuanto a [la recolección de] hierbas medicinales también influye mucho, porque no hace efecto en cuanto al remedio. Tiene que estar la gente normal, o los niños muchas veces se utilizan para que recojan las hierbas, para que no ocurran estos fenómenos.⁵⁴

Esta norma generalmente se cumple, porque se sabe que si se «falla», se pierde la cosecha, pues aunque ésta pega no da ningún producto: «Tenemos que guardarnos de todos esos malos hábitos. Porque esa cosecha la cogemos muy bien, pero en la próxima ya varea.»⁵⁵

Y aunque no se comprende o no se pueden explicar las razones para que todo eso ocurra, lo único que se sabe es que eso viene desde los antepasados y hasta ahora sigue funcionando.

La mujer en su período menstrual está impedida no sólo para las prácticas agrícolas sino para cualquier trabajo en el monte. En la mina retira el oro, pues en este espacio el contacto con la sangre espanta el mineral. Además, con la menstruación la mujer «torea» las culebras, por eso, según la creencia de la Comunidad Negra del Medio Atrato, encontrarse con una culebra brava en el camino indica la cercanía de una mujer en su período menstrual.

No pueden dir, porque les hace daño, porque es malo para la mina y para ellas también en su reglamento de mujer. ¡Ayl, si se va a la mina en mal estado... Usted sabe que la mujer no es completa. Se fue pa' la mina. Me voy pa' la mina porque se que esa mina está cogiendo, y por ejemplo en el camino ¡pa! le pasó un caso: le mordió una culebra, se muere. No responde a remedios porque desde que la culebra la muerda y esté en mal estado se muere, tiene el médico que ser un médico... y tal vez un doctor no la salva. O puede que la salve, pero sabe que le pasó esa mano y no sigue pasándole más porque ya sabe que ese día le pasó.⁵⁶

Esta norma exige crear condiciones favorables a la mujer, reconociéndole los días de trabajo en los que se ausente, para no correr riesgos con el oro.

No puede correr sangre [en la mina], por eso es peligroso trabajar con las mujeres y uno les advierte y prefiere pagarle su quincena. Si están en sus tiempos que ya se entiende, no se permite que las mujeres pasen por el frente, porque echa el oro. Algunas de mala fe lo echan. Van y no avisan y entonces el oro se retira y no se da cuenta.⁵⁷

⁵⁴ Aurelino Quejada, *loc.cit.*

⁵⁵ Aurelino Quejada, *loc.cit.*

⁵⁶ Serveliano Perea, *loc.cit.*

⁵⁷ Aurelino Quejada, *loc.cit.*

Nosotros acostumbramos aquí, que estando la mujer con su periodo no puede dir al monte, porque es una costumbre y muy malo, porque las culebras persiguen mucho pues el olor de la sangre, y uno mujer si va pa' trabajar le duele la cabeza, le coge tontina, le coge a mareo así en la cabeza, ve cucuyo, y la sangre se le puede alevantar [suspender] ese día, y al otro día es que le viene.⁵⁸

La mujer a quien muerde una culebra durante la menstruación, no se cura por más remedios que se le hagan, porque la culebra la trama,⁵⁹ y el veneno en lugar de correr para abajo corre hacia arriba y la mujer presenta alteraciones mentales. Por ello se tiene la fe de que la mujer corre peligro en sus días menstruales.

El «mal de ojo» es otra forma de manejo de energía. Este se considera como la fuerza, consciente o inconsciente, que poseen algunas personas en la mirada. Fuerza que penetra tanto a las personas como a los cultivos, en el momento de presentarse envidia en quien la posee.

Cuando la cosecha pega mucho, el arroz, y está visible, a bordo de río, como en el río Chaquenendó, el río Caporandó, que son ríos de agricultura [afuentes del Bebará]. Y sube alguien y dice este arroz está muy bueno, de pronto corre el riesgo que lo puede ojar. Se vanea. Así no quiera, pero como tiene su mal hábito de ojar, ojea el arroz como si fuera una persona, y el arroz está muy bonito y de pronto se vanea [no sirve]. Decimos que lo ojió alguien, pero uno no se da cuenta quién.⁶⁰

CONTRADICCIÓN ENTRE LO DIVINO Y LO HUMANO

En la mina no sólo se aleja el oro cuando se derrama en ella sangre, sino también cuando se proclaman rezos o palabras divinas, o cuando acude alguna autoridad civil o eclesial a ella, como el inspector de policía o el sacerdote. Ello debido a que, de acuerdo a la diferenciación que hace la Comunidad Negra entre lo divino y humano,⁶¹ la mina pertenece al ámbito de lo humano y no resiste la presencia de ningún elemento contrario.

La mina al considerarse del diablo, restringe a su interior la existencia de cosas divinas, lo que impide rezar mientras se está trabajando, o la asistencia a la mina a las personas que asistan la noche anterior al rezo de algún miembro de la comunidad, sean o no rezaderos profesionales. La Comunidad Negra del Medio Atrato tiene esta creencia que confirma en hechos como éste que narra Ana Victoria Torres:

⁵⁸ Belisa Martínez, *loc.cit.*

⁵⁹ Término que se utiliza para referirse a aquellos casos de enfermedad en los que se supone la existencia de una fuerza sobrenatural, que bien puede ser debido a la aplicación premeditada de secretos o conjuros.

⁶⁰ Aurelino Quejada, *loc.cit.*

⁶¹ Se denomina humano a todas las fuerzas que provienen del demonio.

[...] nosotros una vez teníamos un peladero de donde sacábamos su medio castellano de oro en el día, y mi compradre Luis, que era rezandero, fue a rezarle a un muerto, y al otro día fue a la mina y de ahí en adelante, desde que él comenzó a trabajar, ya no seguimos cogiendo oro.

Los secretos son otra creencia que se tiene en el manejo de los recursos naturales, ya sea para dañar o componer la cosecha, espantar o atraer el pescado, etc.

En los secretos se hace mucha diferenciación entre lo humano y lo divino, distinción que se establece de acuerdo con el comportamiento que tenga cada fenómeno frente al rezo; cuando algo es divino perdura a pesar de la aplicación de los rezos, cosa que no ocurre con lo humano.

Los secretos se usan para calmar la naturaleza: las tempestades de brisa o los relámpagos; pero sólo tienen efecto cuando estas fuerzas naturales son de origen humano.

Las tempestades se calman pronunciando unas palabras divinas o colocando dos machetes en forma de cruz en el suelo, porque son humanas y todo lo humano le huye a la cruz, al ser ella, según la Comunidad Negra, el árbol mayor de la vida.

La Comunidad Negra le da mucho valor a la cruz, e integran el día 3 de mayo (fiesta católica del día de la cruz) a las restricciones para la práctica de las actividades productivas.

El maíz y el ramo bendito obtenido en la Semana Santa, se utilizan también para calmar la tempestad humana, quemándolos en el fogón. La creencia en el maíz se basa en las narraciones de los ancianos, en las que se le atribuye un misterio divino a este producto.

Las ánimas tienen un papel importante en los secretos y en los rezos. Por ello, los cazadores le entregan o encomiendan a las ánimas el perro que utilizan en las cacerías, así si el perro abandona al dueño, el espíritu del alma a la que se le encargó el cuidado del perro lo obliga a volver nuevamente donde el dueño. Se acostumbra entonces, cuando se realiza una cacería, descansar por momentos para rezarle varias oraciones —como el padrenuestro y el credo— a las ánimas en general y al alma específica de algún familiar.

El perro se le encomienda a las ánimas porque es el animal que más servicio presta en las actividades productivas y el más propenso a recibir conjuros y secretos que lo dañan.

Los cazadores, para proteger al perro de cualquier daño, deben entregarle una parte del animal que cazó para que se la coma, generalmente se le da la cabeza o la «plantillita» de las patas de la guagua, que es el animal que se caza para el consumo, porque al perro se le entrega la carne que el dueño come, por la convicción de que al animal se le debe criar con las mismas costumbres del dueño, lo que excluye la carne del zorro de la comida del perro, porque se mata por dañino pero no se consume por su olor.

Las plantillas de las patas de la guagua que se le entregan al perro deben ser cruzadas: la de la pata delantera izquierda con la de la pata trasera derecha, o viceversa. Esas plantillitas al entregársele al animal en forma de cruz, lo protegen para que no lo dañen. La carne cazada por el perro requiere de un trato especial en su cocción: porque si no se le da el uso adecuado trastorna fácilmente al perro.

La carne debe ser salada antes de regalarla a los vecinos o parientes, como protección para el perro, porque con esto no se daña el animal, hágasele lo que se le haga a la carne.

La olla en la que se prepara la carne se debe cuidar cuando está puesta en el fogón para que no se rebose al hervir y se derrame en los tucos⁶² del fogón, porque esto afloja al perro que la cazó. Un perro se sabe que está flojo cuando en lugar de correr hacia el animal que va a cazar, comienza a latir como loco moviéndose en círculo.

Los perros de caza se dañan muchas veces inocentemente, pero otras tantas por maldad. El perro que ha sido dañado inocentemente, se compone con hierbas como la albahaca, o con una hierba denominada «beringa». También se arregla el perro que ha dejado de ser cazador con tomas de pólvora y limón.

Todas estas creencias están impregnadas de una particular espiritualidad, a través de la cual se interpreta el mundo como una forma de encontrar explicación a la propia existencia y al entorno. De esta manera, todo aquello desconocido se controla desde el misterio del ámbito religioso, constituido por Dios, los santos y sus muertos.

La expresión y reproducción de este mundo simbólico tiene como eje la fuerza de la tradición o la costumbre. Fuerza heredada de los antepasados, quienes permanecen vivos y activos en la comunidad, precisamente a través de la tradición.

BIBLIOGRAFÍA

CEBALLOS Gómez, Diana Luz

Hechicería, brujería e inquisición en el Nuevo Remo de Granada: un duelo de imaginarios, Bogotá, Editora Universidad Nacional, Ciencias Humanas Universidad Medellín. Fondo Universitario, 1994.

COLMENARES, German

Historia social y económica de Colombia, V.1

CONFERENCIA Episcopal de Colombia

Sección de Pastoral de Etnias. III Encuentro Nacional de Pastoral Afrocolombiana. Espiritualidad afrocolombiana a partir del ritual mortuario. Memorias, Buenaventura, 13-15 agosto de 1994.

EQUIPO Misionero Claretiano

Hacia un proyecto afroamericano de educación liberadora. Algunos conceptos básicos [Inédito.], Quibdó, Chocó, 1991.

⁶² Se llama tucos a los pedazos de leña con los que se forma el fogón.

FERRATER Mora, José

Diccionario de filosofía, Madrid, Alianza Editores, 1980, V.3.

GODELIER, Maurice

Economía, fetichismo y religión en sociedades primitivas, España, Siglo XXI Editores, 1980.

GUHL, Ernesto

Colombia: bosquejo de su geografía tropical, Bogotá, Biblioteca Básica Colombiana, 1975, T. I y II.

LEESBERG, Joly, Emperatriz Valencia

Los sistemas de producción en el Medio Atrato (Chocó), Quibdó, Proyecto DIAR-CODECHOCO, 1987.

LOSONCZY, Anne-Marie

«El luto de sí mismo. Cuerpo, sombra y muerte entre los negro-colombianos del Chocó», *América Negra*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, n. 1, 1991.

PONTIFICIA Universidad Javeriana

Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas, Instituto de Estudios Ambientales para el Desarrollo. IDEADE. *Revista Ambiente y Desarrollo*, a. I, sept. 1993.

PRESIDENCIA de la República, Departamento Nacional de Planeación

Plan Pacífico: una nueva estrategia de desarrollo sostenible para la Costa Pacífica Colombiana. DNP-2589. Santafé de Bogotá, marzo 30 de 1992.

REPÚBLICA de Colombia

Conservación de la biodiversidad del Chocó Biogeográfico. Proyecto Biopacífico. Plan operativo. República de Colombia/GEF-PNUD COL/92/G31. Santafé de Bogotá, marzo 30 de 1992 y 2 de junio de 1993.

RESTREPO H., Mónica

«Poblamiento y Estructura Social de las Comunidades Negras del Medio Atrato». Tesis de grado para optar al título de sociólogo, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Sociología, Santafé de Bogotá, 1992.

SALAZAR G., Jaime

«Análisis del transporte y su efecto inflacionario en el área de Quibdó (Chocó)». Tesis de Grado, Universidad de la Salle, Facultad de Economía, Bogotá, 1985.

SÁNCHEZ, Enrique; Roque Roldán; María Fernanda Sánchez

Derechos e identidad. Los pueblos indígenas y negros en la Constitución Política de Colombia de 1991, Santafé de Bogotá, Disluque Editores, 1993.

SERVICIO Nacional de Aprendizaje

Diagnóstico externo. Seccional Quibdó. Generalidades del Departamento del Chocó, Quibdó, SENA, 1990.

SCHWEGLER, Armin

«Hacia una arqueología afrocolombiana: restos de tradiciones religiosas bantúes en una comunidad negrocolombiana», *América Negra*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, n. 4, dic. 1992.

VILLA, William

El modelo adaptativo de la sociedad afrochocoana. El caso del Atrato Medio, 1990, 5 p [Fotocopia.]

Notas para la caracterización de la sociedad afrochocoana del Medio Atrato, 1988, 25 p. [Manuscrito.]

«Religión y cultura en el Chocó», *Revista Por la Vida*, n. 3, Quibdó. Diócesis de Quibdó. Gráficas La Aurora, oct.-nov. 1988.

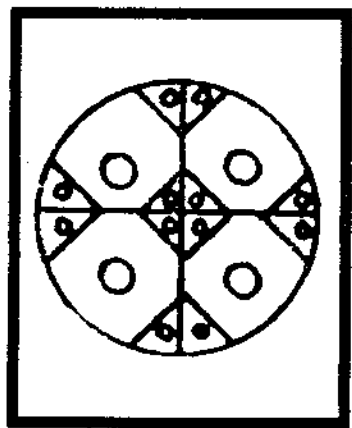
YEPES, Jorge Enrique

Diagnóstico social organizativo del alto Bajo Atrato, Quibdó, Proyecto DIAR, 1985.

WOODS, Peter

La escuela por dentro. La etnografía en la investigación educativa, España, Ediciones Paidós, 1987.

Fondo Editorial
Casa de las Américas



EL BAUTIZO CONGO EN LA REGLA PALO MONTE

Domingo Teijelo Rodríguez

Con la trata esclavista, entran a nuestro país, de distintas regiones de África, en el siglo XVI, diferentes grupos étnicos como los lucumi, carabali y arará, por citar algunos, los cuales aparte de su dolor por ser arrancados de sus tierras y desprendidos brutalmente de sus hijos y familiares, nos trajeron sus costumbres, sus creencias, santos, ritos, cantos, bailes y dialectos o vocabulario típico de acuerdo con su lugar de origen.

Llegaron a una isla bella, sana y limpia, pero desconocida para ellos. Palos, hierbas, animales, aves, reptiles e insectos, todo diferente y una religión católica fuerte, que al principio no les permitió adorar sus santos a su manera y costumbres, de ahí que según fueron conociendo los santos católicos y sus historias, los fueron comparando con los suyos y adorándolos, llevándolos poco a poco a su Panteón, surgiendo así el sincretismo religioso que tenemos hoy, que es parte de nuestra cultura nacional, tan rica en mitos y leyendas.

Hoy es de nuestro interés hablar de la Rama Conga o Bantú, región extensa de la cual vinieron los congos basongos, los mumbana, bateké, mundemba, bakongo, sundi, kikongo, mabali, baloki, musabela, kabinda, basaka, benguela, mondongo, mayombe, angola, babundo, musakamba, mpángu, musundi, loembi, mbángala, kisenga, biringoyo, mbaka, bangá, ntótila, musambele, makunpogo, kasamba, motembo, makuá, kumbá, kisamba, nisanga, muluanda, tundé, butúa, mbanda, kisiamo, etc.

Muchos de ellos, por el maltrato recibido se hacían cimarrones y creaban los palenques, otros se adaptaban a su nueva vida y trabajaban duro para comprar un día su libertad o la de sus hijos; así, allá por los años 1867, algunos congos libertos por su buen comportamiento y moral, fueron exigiendo poco a poco a las autoridades españolas restablecer sus cabildos para poder tener deliberaciones, procesiones, ceremonias y fiestas, respaldadas por una patente de autorización legal; muchos la obtenían con muchas averiguaciones y requisitos.

Del conocimiento religioso dejado por todos ellos, unido al que trajeron los emigrantes chinos, isleños, franceses y el catolicismo, nuestros criollos supieron tomar lo más

importante de cada una, originándose así nuestro Palo Monte cubano, prestigioso y fuerte en el mundo.

El bautizo, lo trajeron los españoles a Cuba y muchos curas bautizaban en los barracones que tenían Capilla y Capellán a los pequeños; en los barracones que no había Capilla los llevaban a la Iglesia para que no fueran judíos. Todos o casi todos los africanos y criollos se bautizaban por lo católico, pero por lo africano también.

Nuestros congos sabían defenderse de lo malo. Cuando nacía un niño, al poco tiempo lo bañaban con hierbas y lo bautizaban al estilo de su tierra en el monte, jurándole la cabeza con un gallo y una jutia, agua de río y pozo, etc. Le hacían una ceremonia y salían del monte en procesión cantando con el niño en los brazos: «Ay Dió nganga la mosi, Ay Dió lo nganga la mosi.» (Es decir, ahora después de Dios la nganga es lo primero). Ahí los perros montaban (personas que cogen muerto en el monte o frente a la nganga) y decían quién era el protector del niño, se presentaba ese mismo día a una nganga y se le ponía el nombre de un nfumbe (muerto) de un antepasado y si el gangulero a través de sus medios de adivinación decía que había nacido para mayordomo, se le rayaba de chiquito, con las marcas de la iniciación para defenderlo de una muerte prematura que no lo dejara cumplir su destino.

Es necesario decir y aclarar que los congos tuvieron siempre una reserva absoluta sobre muchos aspectos de sus creencias y rituales; los conocimientos se han conservado por tradición oral, de padre a hijo y familiares más allegados; al pie de la nganga se aprendía, y aun así, no lo enseñaban todo.

En casos muy contados, cuando un ahijado mostraba facultades, respeto e interés, nos enseñaban; pero de forma oral, al pie de la nganga, memorizando lo que se veía, nada escrito, como se hace ahora. Yo particularmente considero que al no ser secretos que perjudiquen la vida de un ahijado o la seguridad del Monanzo en cuanto a ataque y defensa, lo otro se debe enseñar y escribir. Lo que se escribe queda como enseñanza, de la otra forma va quedando en el olvido a través de los años y se lo lleva el tiempo, perjudicando así las tradiciones originales.

En nuestro Monanzo Guindavele Vriyumba Congo, el cual dirijo, el bautizo congo lo hacemos como nos lo enseñaron nuestros mayores; mi abuelo Congo Martiato Zayas de Nueva Paz y Amador Zaporta y Castillo de Parraga que fueron fui y están en el campo de la verdad; es nuestro estilo y el de otros tatas de Matanzas, no es una guía a seguir, respeto mucho a los presentes y ausentes para eso; cada cual trabaja como fue enseñado y con su estilo propio, siempre y cuando esté dentro de las reglas establecidas, que si son iguales para todos.

Cuando a un ahijado le nace un niño o niña y pide se le bautice, uno no se puede negar: «Cuando un muajekala güisa Kimanina Kielo sin ngüangüa de nchila anene sukula, con su pikinine, binga su nfumo pá bendición, ¡Kuenda Monanzo Congo! Güisa pikinine Kinami mbonga Kunan toto, pá nan Sambia mpungo, bisa munansulo, mpungo Kikiroto, tango, y así Kiako Kiako nso-fuá».

Esto quiere decir: «Cuando un hijo viene detrás de mi puerta sin hipocresía, de corazón grande y limpio con su pequeño niño buscando la bendición de bautizo de su padre religioso, que entre a mi casa hombre, venga el niño que vino al Mundo, pá que crezca fuerte él y su cabeza, con la bendición de Dios Todopoderoso, Jesú Cristo, el Sol, y así camine seguro hasta la muerte.»

Se busca y prepara todo; puede hacerse en el monte o en el mismo Monanzo preparado para bautizo. Se busca un nsunso pequeño (pollo chico) y mayango (maíz) para la entrada de Nfinda Ana Bútu (monte) o para las 4 nsila (4 esquinas) y un nsunso saludable (gallo o pollón cantón con salud) para dar fuerza a su Munantu (cabeza) y una enune mundele o enune sambi (paloma preferiblemente blanca); aguas de río, mar, pozo, manantial, bendita, de coco, vino seco, aguardiente, 7 tabacos, 7 velas, 7 gajos de albahaca, siempreviva o prodigiosa, ceiba, cedro o laurel, salvadera, paraíso y álamo; 7 bolas de cascarilla, manteca de cacao, algodón, 2 cocos secos. Se citan 4 ó 7 padres nganga, 4 madres nquisi, 4 espiritistas responsables y que estén juramentados. Se le da conocimiento al muerto, a Eléggua, a lucero Mundo; después se amarran las esquinas para que nada malo llegue, se pregunta si todo está bien; si dice que sí, se empieza la ceremonia con el rezo congo conque se inicia todo en esta religión:

-Jura Dió, mambé. ¡Dió!

-Tres personas y un sólo Dios. «Verdadero».

-Santo Tomás. «Ver para creer».

-Güakunda Congo. ¡Güa!

-Endundo Kuna, ndundo. ¡Ndundo!

-Endundo Kuna, ntoto. ¡ntoto!

-¡Somos o no somos! ¡Somos!

-¡Sala Malekun! ¡Malekun Sala!

Y se empieza la ceremonia de bautizo. Ya al finalizar, los espiritistas o perros de la nganga montan el nfumbe (cogen el muerto) y hablan sobre el cuadro espiritual de ese niño, cuál es el Santo Protector de nacimiento y muchas cosas más de su presente y futuro.

Después el padrino carga al niño y canta:

Solo: - «Kunantédele Kuama Nganga»

- «Kunantédele Kuama Nganga»

Solo: - Ahora mi nganga é mosi, mosi

- Ahora mi nganga é mosi, mosi.

Solo: - Nkengue maina, maina Kuenda.
lo nganga lo mosi, mosi.

Coro: - Nkengue maina, maina Kuenda.

Solo: - Yo ndinga ya pà mi nganga.

Coro: - [Lo mismo.]

Solo: - Alre Kuto lo güiri mambo.

Coro: - [Lo mismo.]

Solo: - Ya Kuenda mi Sambiampongo.

Coro: - [Lo mismo.]

Solo: - Ya Kuenda mi mismo nfumbe.

Coro: - [Lo mismo.]

Solo: - Ya Kuenda mi lucerito.

Coro: - [Lo mismo.]

Solo: - Presenta lo piquinini.
Mambé, Dió.

Y entonces, se presenta el niño a la nganga donde está consagrado su padre o mama y que va a cuidar a ese niño de ahora en adelante. Si en el futuro ese niño crece y le gusta, siente y tiene las condiciones morales para rayarse, se hace lo que hay que hacer y ¡Jura nquisi malongo! Si no le gusta la religión no se le obliga ni presiona; se respeta su decisión.

Otro aspecto importante en nuestra religión son las firmas de los santos en nuestro Panteón; sin ellas, no se puede trabajar con seguridad, ni hacer una nganga, etc. Ellas proceden de Africa y fueron traídas por los esclavos en sus mentes, y ellos la obtenían allá y aquí a través de la mpaca ménsu (en Cuba, tarro de buey o chivo cargado y un espejo circular). La firma de un Santo Congo usada en un Monanzo, en muchos casos no coincide con la de otro Monanzo aún siendo el mismo Santo; aunque podemos apreciar elementos comunes en ambas, pues nacieron de una firma Madre que la originó, unas son más complejas que otras.

Todo Monanzo constituido tiene sus firmas madres celosamente guardadas. La diferencia que hay en las firmas se debe al olvido de muchos de sus trazos, rasgos, figuras, etc., pues se aprendían de memoria, sin transcribirse, y no se llevaba un libro de fundamento, ni los ahijados sus libretas. Al llevarse a través de la memoria histórica, se han

olvidado detalles, conservándose las partes principales. Esto se hacía y se hace, llevar muchas cosas en la mente, para evitar que fueran copiadas por otras personas ajenas al Monanzo.

Un padre nganga con el mpaca saca firmas según su nfumbe. A un ahijado cuando se inicia se le saca con el mpaca, la firma madre del santo por el que se rayó, los chamalongos frente al caldero responsable; ahí se saca su secreto, que sólo se trabaja sobre él en casos muy serios o enfermedad. Después se le saca su firma verdadera que nunca se escribe arriba ntoto y la firma auxiliar o falsa, que dice muchas cosas, menos donde está su corazón, esa es la que se puede poner, si es necesario, en el ntoto (suelo o tierra), ya que un palero nunca escribe su verdadera firma, pues correría el riesgo que alguien la grabara en su memoria y le hiciera daño después.

Todo trabajo palero lleva firma del santo con el que se va a trabajar y por donde se dirige el nfumbe. Primero se le pide permiso a Sambia, después a los nfumbes antepasados y por último a Lucero; se le pide la firma en el ntoto (suelo) para llamar junto a una liturgia conga al nfumbe de la cazuela que viene mirando la firma y su color para saber qué va a hacer. Si está pintada de blanco es para el bien, de negro con carbón trabajo judío (malo).

Todos los santos pueden hacer trabajos malos, menos Tiembla Tierra (Las Mercedes en el Panteón Católico), que sólo hace trabajos buenos.

Sobre las firmas hay veces se trabaja con fula (pólvora) según el tratado que se haga. O si va a preguntar si o no, para hacer un trabajo, poniendo montoncitos determinados sobre ellas; pero hay que saber dónde se ponen, porque puedes molestar al Santo o nfumbe y el trabajo o respuesta no caminar y no contestar bien.

Por ejemplo: Lucero tiene muchas firmas, pero en todas se puede apreciar que tiene en su centro dos líneas que se cortan formando 4 ángulos rectos, partiendo del centro. Son 4 líneas, es decir, cuatro vientos en direcciones contrarias, norte, sur, este, oeste; por ahí se dirige el trabajo.

Análogamente, cada línea, trazo, etc., tiene un significado de acuerdo con el santo que la dirige, pero además, por eso lo primero que se le entrega a un palero es un Lucero, por el que nos regimos en las diferentes direcciones cardinales y aprendemos a usar los chamalongos, etc., y los caminos que todo palero debe tener presentes en la vida: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza, requisitos de juramentos, además de la Fe, la Esperanza y la Caridad, que caracteriza a todo religioso.

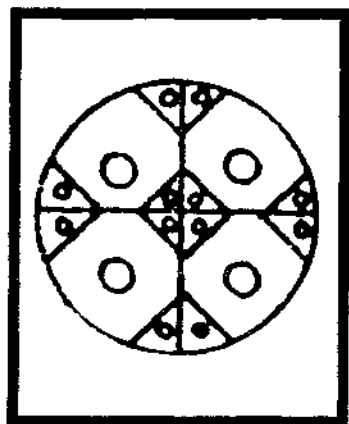
Como ven, las firmas tienen un gran valor dentro de nuestro Panteón y un simbolismo dentro del culto, y así cada una un significado que no todo el mundo sabe leer, y el que lo sabe, no lo dice; pero hay cosas que si se pueden decir y enseñar sin revelar ningún secreto al profano que perjudique nuestro prestigio, para que no queden en el olvido y se mantengan nuestras raíces más sólidas y sean más prestigiosos nuestros religiosos; no nos llevemos a nsia-fuá (tierra o país de los muertos) lo que le hace falta a las otras generaciones religiosas que vienen detrás. Si no, estas religiones que ayudan tanto,

salvan o alivian tantos males, llegarán a desaparecer y los que las mantengan serán unos mediocres. Entonces ¿de quién será la culpa? De nosotros que no supimos enseñarles o dejarle escrito lo que tenían que estudiar.

Este humilde religioso hace un llamado a todos aquellos espiritistas, santeros, babalaos, paleros, que aman y sacrifican sus horas de diversión y de sueño por la religión, ¡unámonos!, hagamos una cadena inexpugnable donde no entre la envidia, la maldad, el egoísmo, los celos y la traición. ¡Ayudémonos!, cada persona nació con su gracia y Aché, que nos dio Dios, y lo que Dios da, sea mucho o poco, nadie lo puede quitar, nada más que él.

Oír consejo es de sabios, darlos es una responsabilidad. Dejemos a un lado la prepotencia: en la religión todos sabemos algo y nadie sabe nada, pues todos los días, con el que menos usted cree, se aprende algo nuevo. Cuidemos nuestra imagen religiosa, que es cuidar nuestros ahijados y nuestra familia en general; cuidemos el prestigio del religioso cubano en el mundo; cuidemos nuestra Patria como lo hizo Quintín Banderas que fue palero y patriota. Cuidándonos unos a los otros, siempre un Lucero brillará en el cielo limpio y azulado, y sus destellos alumbrarán las grandes Alamedas de la Victoria.

Fondo Editorial
Casa de las Américas



DECONSTRUCTING THE FETISHIZATION OF VODOU

Allison Francis

When most historians and anthropologists discuss Haiti's slave revolts in the late eighteenth century, *Vodou*, (more commonly known as «Voodoo») is described as one of its organizing forces. In the first recorded slave revolt of 1757 and the revolt of 1791 – which initiated the Haitian Revolution – Vodou priests, Makandal and Boukman respectively, led the Africans against their white slaveowners armed with both war weapons and spiritual weapons or what we traditionally term fetishes, that would protect the wearer from injury and inspire them with valor. Faith in their leaders enabled these Haitian slaves to convene around one central political desire, namely, freedom by revolt, while faith in their fetishes emboldened them with impenetrable strength and self-worth.¹

In addition, this conflation of the fetish with identity and power becomes more apparent when we examine the supposed *Vodou* practices of Jean-Jacques Dessalines, one of the three influential military leaders of the Haitian slave revolt of 1791.² Dessalines – who may or may not have been a «servant of the *loa*», that is, a believer in the divinities or spirits who compose the vast *Vodou* pantheons – is described by the French writer Descourtilz, as consulting «the *macandals* (magicians) of the country and that from them he learnt to find out a man's intentions by the humidity – or dryness – of the tobacco inside his snuff-box». ³ Here, the quality of tobacco in a snuff-box functions as a type of fetish, a fetish that mediates between its real or marketplace value and the equally powerful imaginary value of a man's character. Although the practice of reading a man's intentions through his snuff could be dismissed as the primitive hocus-pocus and fetishism of an unenlightened culture, this linkage of material possessions and Vodou practices to leadership, self-will, and identity, should refute the theory that «fetishes» are merely arbitrary constructs of inanimate objects.

¹ See Alan Richardson, «Romantic Voodoo: Obeah and British Culture 1797-1807.» *Studies in Romanticism*, 32.1 (1993): 3-28 for further discussion on the use of talismans in slave revolts.

² Toussaint L'Ouverture, Jean-Jacques Dessalines and Henri Christophe, compose the celebrated triumvirate with whom historians attribute the achievement of Haiti's freedom and political independence.

³ Alfred Métraux, *Voodoo in Haiti*, trans. Hugo Charteris (1959; New York: Schocken 1972): 38.

In this paper I will challenge these constructs of the fetish that rely on random choice or African primitiveness. I will discuss the uses of *Vodou* objects, or what we would term fetishes, that simultaneously locate and transcend their particular materiality. In other words, I want to determine how a fetish rises above its original use value, (i.e., a snuffbox or a clay jar) yet is grounded in another type of material use by virtue of its newly acquired transcended value. This idea that an object can represent various value systems at one time is compatible with post-Enlightenment definitions of the fetish that ignore the possibilities of transcended materiality, cultural unity or the circulation of human essence that flows between the supposed fetish object and the so-called fetish-worshipper. Consequently, by deconstructing these early theories on fetishism through a brief examination of the origins of *Vodou* and certain *Vodou* rituals, we can revisit the discourse of the fetish and reject those definitions that rely on a strict social ordering which prevents (or hinders) the free exchange of cultures and religions.

William Pietz in his three seminal studies on «The problems of the fetish», traces the origins of our modern term «fetish» to the Portuguese word *feitiço*, which meant «an objects or a practice pertaining to witchcraft.»⁴ Fifteenth century Portuguese explorers employed this term to describe the ritualistic objects worn by the Africans they encountered along the Gold and slave coasts.⁵ Such «perversity», the worship of random items like carved wood, jars, stones or necklaces, which was sanctioned by the African communities, only proved to early European explorers, traders and missionaries that African cultures were degenerative and morally lax. Furthermore, Pietz argues that Europeans felt that this

confusion of religious values with material objects was compounded by the African confusion of the sacred with other dimensions of values (aesthetic, erotic, economic, medical, sociopolitical, and technological) which were also found attributed to these capriciously chosen and childishly personified inanimate material objects.⁶

Therefore, these Europeans explorers could not (or would not) imagine that these «primitive» people could differentiate between what is sacred and what is natural, or that these Africans could ascribe abstract values to ritualistic objects without losing sight of what had been that object's original material value or use.

Rather than attempting to comprehend these foreign cultural and religious practices by mastering the various African languages and dialects, these imperialists developed and maintained the discourse of the perverse «fetiche» since Africans are slavish by nature, which is evident in their random worship of inanimate objects, their «infantile

⁴ William Pietz, «The problems of the fetish IIIa: Bosman's Guinea and the enlightenment theory of fetishism», *RES* 16 (1988): 108.

⁵ Likewise, the Oxford English Dictionary defines «fetish» as «originally any of the objects used by the Negroes of the Guinea coast and the neighboring regions as amulets or means of enchantment, or regarded by them with superstitious dread.»

⁶ Pietz, IIIa, 109.

submission» of will, is proof of their need for dominion and oppression. Consequently, early European merchants and slave traders justified their enslavement of African by invoking this rhetoric of the fetish. They failed to realize that in most African-derived religions like Vodou, the so-called fetish does not control the individual; it is the individual who controls the fetish. Unfortunately, attributing slavish mentalities to Africans based on their religious practices codified stereotypical renderings of Black spirituality which are still prevalent in the twentieth century.

I now want to examine how Vodou as a religious discourse has devolved into fallacious discussions about superstition and fetishism that rely on these faulty fifteenth-century theories of the fetish. «Voodoo» is a sensationalized term that conjures up lurid stereotypes of human sacrifices, sorcery, unspeakable rituals and unrestrained sexuality. For this reason, I will use *Vodou* rather than *Voodoo* in the context of this paper to provide continuity and to stress the importance of using the proper religious term rather than a more secular, fetishized one. Nevertheless, the term «Voodoo» can problematize the establishment of *Vodou* as a religion because Voodoo, according to Alfred Métraux, «is a “god”, a “spirit”, a “sacred object”, in short, all those things which the European understand by the word “fetish”». ⁷ Métraux also documents the first colonial appearance of «Vaudou» in Moreau de Saint-Méry's 1797 work, *Description topographique... de l'île de Saint-Domingue*, wherein de Saint-Méry defines «vaudou» as «an all powerful and supernatural being... the snake under whose auspices gather all who share the fait.» ⁸ Clearly, current depictions of Vodou as a profane and pagan snake worship is derived from this flat, uninformed, colonial translation, a translation that deserves further scrutiny. Unfortunately, as Leslie Desmangles reminds us in his book, *Faces of the Gods: Vodou and Roman Catholicism in Haiti*, popular media culture continues to promote this cultish mystique by conflating Vodou's religious practices with fetish objects like wax or cloth Voodoo dolls.

In actuality, Vodou, as practiced in Haiti, is a creolized religion, derived from African beliefs, specifically those from Dahomean, Yoruban and Congolese traditions, although other African belief systems inform regional Vodou practices. Vodou practitioners, or Vodouisants, serve (and are served by) their *loas*, which may require pacifying the *loas* with food, honouring them with ritualistic dances, and/or allowing the *loa* to «mount» or possess temporarily, his or her favored initiate. ⁹ The colonization of Haiti by France in the seventeenth century, introduced Roman Catholicism to the enslaved Africans who loosely incorporated Catholic beliefs (certain prayers and the images of Saints in particular) into Vodou – a religious syncretism that most likely remains tenuous for the Catholic Church.

While in 1757 Charles de Brosses may have offered us the first, functional definition of fetishism as the «“direct” cult of terrestrial things» «which located divine power in

⁷ Métraux, 27.

⁸ *Ibid.*, 36.

⁹ For further study, see Maya Deren's chapter «The rites», in *Divine Horsemen: The Voodoo Gods of Haiti*, (1970, New York: Dell, 1972).

terrestrial, material entities themselves, and which was purely contingent and particularistic». ¹⁰ I think it is a reductive definition if applied to Vodou because Vodou objects are not rendered haphazardly, which is obvious when we recall their use during slave revolts. Nor, as I've stated earlier, do fetishes solely fulfill the fetish-worshipper's sensuous desires, that is, libinial desires which can overwhelm intellectual needs and moral will – the familiar colonial fantasy, according to Pietz, that perpetuated brutish images of Africans during and after the slave trade. ¹¹ Notwithstanding these interpretations of fetishism, Vodou objects represent the integration of sensuousness and transcendence rather than their separation. To the devotee, these objects signify the acceptable comingling of the sacred and the profane in a ritualistic space.

Vodou, is structured on the needs and desires of its followers, but the human presence or essence is not subsumed or displaced in rituals or ritual objects. Instead, Vodou continually meshes the human with the divine, the Real with *«les Invisibles»* or the Imaginary, so that the living interact with the dead in daily life. It is this circulation of human essence, this continuous interaction between the living and the dead, that mediates between transcendence and sensuousness. Nowhere is this mediation more apparent in Vodou than in the ceremony of *«retirer d'en bas de l'eau»*, the reclamation of the soul of the deceased from the water of the abyss, the world of *les Invisibles»*. ¹²

This ritual is a means by which a family's ancestors are reborn and provided with a new body – a clay pot or *govi* – to replace the one of flesh. The *gros/bon/ange* (which we can roughly translate as the human soul even though the Vodou term is more akin to a spiritual doubling of the physical self), the human essence that can exist apart from the corporeal body, is reclaimed by the family and placed in the sacred *govi* which resides in the household to offer counsel and wisdom out of its clay mouth.

According to Maya Deren, this reclamation of the ancestor

is not a moment of return to the past; it is the procedure by which the race reincorporates the fruit of previous life-processes into the contemporary moment, and so retains the past as a ground gained, upon and from which it moves forward to the future. The living do not serve the dead; it is the dead who are made to serve the living. ¹³

Therefore, in returning to the family, in returning to the living, the ancestor achieves immortality and preserves the unity of the family, but only insofar as she or he can serve their descendants.

The so-called fetish here, the *govi*, transcends its material value through its identification with the ancestral *gros/bon/ange*, but it is immediately grounded back in materiality because the *govi* retains its original use value as a vessel for storage. As Deren states,

¹⁰ Pietz, *«Fetishism and Materialism»*, 138.

¹¹ *Ibid.*, 137.

¹² Deren, 27.

¹³ *Ibid.*, 27-28.

«There is left within the *govi* only distilled, depersonalized, almost abstract essence of the principle that especially characterized [the ancestor in the *govi*]. Thus in time, *the person becomes principle... This abstraction, to function in reality, must become reality; the principle must become person...*»¹⁴ *Retirer d' en bas de l'eau* not only reclaims the ancestor's disembodied soul to its living origins, but it situates the objects both as a religious functionary and household utensil on the mantelpiece.¹⁵ Thus the devotee recognizes that the *govi*, like the possessed body of a Vodouisant, does not become the *loa*, but it temporarily houses the *loa* which can transcend any vessels, be they of clay or flesh.¹⁶

Although some ethnographers, historians and theologians currently are questioning the discourse of the fetish, African and African-derived religions like Vodou, continue to be regarded through the lens of fetishism. As Pietz reminds us:

The discourse of the fetish has always been a critical discourse about the false objective values of a culture from which the speaker is personally distanced. Such was the rhetorical force of negative revaluation when Portuguese Catholics named African religious and social objects *fetichos*, and such was the force when commodity-minded Dutch, French, and English Protestants identified African religious objects and Catholic sacramental objects equally as fetishes, thereby preparing the way for the general fetish theory of the Enlightenment.¹⁷

Unfortunately, such a «rhetorical force» that ascribes a culturally narrow paradigm to any supposed prehistoric and primitive religious practice, privileges the position of the conqueror and ignores their biased geographical and cultural position. Therefore, we should continue to challenge any misinformed theory of Vodou (or any other African or African-derived religious or cultural practices) that threatens to reduce the formulation of individual expression or spirituality to a static, Eurocentric definition of sensuous desire.

BIBLIOGRAPHY

DEREN, Maya

Divine Horsemen: The Voodoo Gods of Haiti. New York: Dell, 1972.

¹⁴ *Ibid.*, 28-29.

¹⁵ The use of food on altars and at feasts also provides an interesting example of how objects simultaneously function as divine symbols and prosaic market commodities; however, I am not prepared to discuss this issue here without further research.

¹⁶ See Leslie Desmangles's chapter «The faces of the Cosmic Gods», in *The Faces of the Gods: Vodou and Roman Catholicism in Haiti* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992), for further discussion on the *loas*'s relationship to the human body and sacred jars.

¹⁷ Pietz, I. 14.

DESMANGLES, Leslie

The Faces of the Gods: Vodou and Roman Catholicism in Haiti. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992.

GEGGUS, David Patrick

Slavery, War and Revolution: The British Occupation of Saint Domingue 1793-1798. Oxford: Clarendon Press, 1982.

HURBON, Laënnec

«Vodou: A faith for Individual, Family, and Community from *Dieu dans le vaudou haïtien*». *Callaloo* 15 (1992): 787-96.

MÉTRAUX, Alfred

Voodoo in Haiti. Trans. Hugo Charteris. New York: Schocken, 1972.

PIETZ, William

«The Problem of the fetish II: The origin of the fetish.» *RES* 13 (1987): 23-45.

«The problems of the fetish IIIa: Bosman's Guinea and The Enlightenment theory of fetishism.» *RES* 16 (1988).

«Fetishism and Materialism: The limits of Theory in Marx».

RICHARDSON, Alan

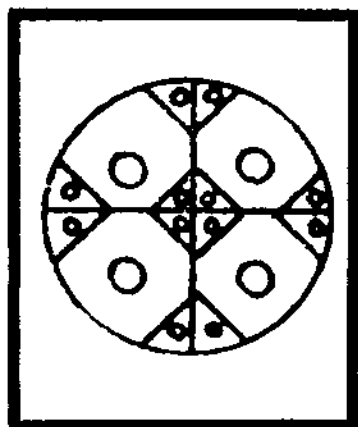
«Romantic Voodoo: Obeah and British Culture 1797-1807.» *Studies in Romanticism* 32.1 (1993): 3-28.

TEISH, Luisah

Jambalaya: The Natural Woman's Book of Personal Charms and Practical Rituals. San Francisco: Harper & Row, 1985.

Thompson, Robert Farris

Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy. New York: Vintage, 1984.



LAS RELIGIONES CUBANAS DE ASCENDENCIA AFRICANA: SALVAGUARDAS DEL LEGADO LINGÜÍSTICO SUBSAHARANO

Sergio Valdés Bernal

Las lenguas no se imponen por ser bellas, agradables al oído o interesantes. En la imposición de las lenguas intervienen diversos factores políticos, económicos, militares y hasta demográficos. Así, algunas lenguas se imponen, otras desaparecen y algunas se conservan con determinadas y limitadas funciones. Por ejemplo, la romanización de la Iberia, a partir del año 206 A.N.E. hasta el 409 N.E., significó la imposición del latín como lengua de la cultura y del comercio en detrimento de numerosas lenguas ibéricas y celtas que se hablaban en la Península, así como la eliminación del fenicio, del cartaginés y del griego hablado en las colonias allí establecidas en el litoral por estos colonizadores orientales.

En 407 las tribus bárbaras de los suevos y vándalos introdujeron en esta región sus respectivas lenguas germánicas, mientras que los alanos aportaron un idioma indoiranio. A esto se sumó la posterior invasión germánica de los visigodos, que dio origen a un fuerte estado hispanogodo y que marcó el final del dominio romano. Sin embargo, debido a su escaso número, los invasores germánicos no pudieron imponer su idioma a la población ibérica, ya en gran medida romanizada y que utilizaba diversas hablas romances desmembradas del latín.

Por último, en 711 las hordas árabe-bereberes irrumpieron en la Iberia y se apoderaron de casi la mitad de la península, que comenzó a ser llamada al-Andalus, y donde se impuso la lengua y la cultura coránicas, sostenida por el árabe. De esta forma llegaron a coexistir varias Españas, motivo por el cual este país es llamado «nación de naciones». Al norte se hablaban varios romances como el gallego, el catalán, el asturiano, el leonés, el castellano, mientras que el vasco o euskera era la única lengua prerrománica que había sobrevivido el proceso de romanización y transculturación acaecido en la Iberia. A esto se sumaba el latín, como lengua de la cultura y de la región cristiana. En el sur, por el contrario, se hablaban varios dialectos llamados *mozárabes* (del ár. *must'arab*, «arabizado»), que eran hablas romances muy influidas por el árabe. También se hablaba una variante popular del árabe, llamada «andalusi». A esto se sumaba el árabe clásico como lengua de la cultura y de la religión islámica.

El proceso de Reconquista, que duró de 718 a 1492, alteró considerablemente este mosaico lingüístico. Las hablas romances más importantes del norte avanzaron hacia el sur. Así, el gallego dio origen al portugués por la banda occidental; mientras que el catalán avanzó

hacia el sur por la banda izquierda. El castellano avanzó hacia el sur por el centro. De esa forma las hablas mozárabes desaparecieron y fueron sustituidas por el portugués y el catalán, mientras que en las regiones conquistadas por castellanos, asturianos y leoneses, surgieron nuevos dialectos, como son el andaluz, en el centro-sur y el cual trasluce mayor influjo del mozárabe, el extremeño, en el occidente, y el murciano, en el oriente. En las Islas Canarias, ocupadas por España desde 1402, surgió otro dialecto, el canario, de raigambre andaluza.

Por eso, cuando aconteció el descubrimiento de América, en 1492, año en que cayó Granada, último bastión de los árabes en España, y año en que se publicó la primera gramática del castellano, de Antonio de Nebrija, ya estaban bien definidas las regiones lingüísticas de la Iberia y ya estaba establecido como idioma oficial del reino hispánico el castellano, que fungía como tal desde el reinado de Fernando III, el Santo, rey de Castilla y León de 1217 a 1252. De ahí que era lógico que por las nuevas tierras americanas conquistadas y colonizadas por los peninsulares a partir del siglo XVI se expandiera el castellano, lengua ya oficial del reino y que se había ganado el nombre de «español», y no otras lenguas de la Iberia, que no contaban con el respaldo económico, político y cultural de la Corona en ese momento.

En Cuba, colonizada a partir de 1510, las poblaciones aborígenes, muy efímeras y en un estado evolutivo muy precario, no pudieron oponerse a la colonización española. Los indocubanos se extinguieron debido a la explotación de que fueron objeto y al mestizaje, al fuerte proceso de transculturación que los hizo desaparecer como grupo lingüístico y cultural. Pero de su lengua aruaca quedaron muchos préstamos en el nivel léxico de nuestra lengua nacional, que es uno de los matices identificadores de la modalidad cubana del español y prueba fehaciente del profundo proceso de transculturación indohispánica ocurrido en nuestro país (ej.: *guayaba, canoa, cacique, bohío, sabana, huracán. Guahanacabibes, Cuba, Camagüey*, etc.).

La extinción del indocubano obligó a la importación de esclavos de regiones caribeñas cercanas, como son la costa de Venezuela, Isla de Margarita, Antillas Menores, Yucatán, Islas de la Bahía, Florida. La introducción de indios esclavos de esas regiones y las relaciones de intercambio comercial y de todo tipo entre los asentamientos de españoles en Cuba y en la zona circuncaribe, propició el enriquecimiento del español hablado en nuestro país con voces de procedencia caribe (ej.: *piragua, arepa*), náhuatl (ej.: *tamal, aguacate*), maya (*canistel, chimbacl*), tupí (*ipecacuana, caraira*), a lo que se sumó la concentración de buques en la rada de La Habana, para transportar a España las riquezas robadas a los pueblos indoamericanos. La Flota fue otro puente lingüístico que enriqueció la lengua española en Cuba con voces de procedencia quechua, como *papa, cancha, chirimoya* y otras.

El desarrollo de la explotación agrícola del país y la reorganización de las posesiones españolas en América, que prohibía la exportación de mano de obra aborigen de una comarca a otra, obligó a la introducción de esclavos negros como mano de obra esclava. Las primeras noticias de negros radicados en Cuba datan de 1513. Eran esclavos domésticos nacidos en hogares cristianos en España —los musulmanes tenían prohibido el acceso a América—. Estos negros estaban completamente hispanizados y hablaban el español, por lo que se les calificaba de *ladinos*. A partir de 1517, debido a la demanda, se autorizó la introducción en América de esclavos procedentes directamente de África, los llamados *bozales* o *negros de nación*, mientras que desde 1521 se prohibió la importación de esclavos ladinos, es decir, nacidos en España.

Durante los siglos que duró la trata negrera trasatlántica, miles de subsaharianos fueron llevados a América. Gracias a las investigaciones llevadas a cabo, hoy podemos identificar, en líneas generales, tres padrones culturales del negro en el Nuevo Mundo:

Predominio de la cultura fanti-ashanti en la América inglesa y holandesa.

Predominio de la cultura ewe-fon en la América francesa.

Predominio de las culturas yoruba y bantú en la América hispanolusitana.

En cuanto a Cuba, debido al proceso de poblamiento hispánico y a la política inmigratoria impuesta por España, el negro africano no se pudo imponer cultural ni lingüísticamente en la sociedad colonial cubana, puesto que representaba un mosaico lingüístico-cultural sumamente heterogéneo por su extracción de las más diferentes áreas culturales africanas y a que los negreros suministradores del mercado cubano eran muy diversos (ingleses, franceses, portugueses, estadounidenses, holandeses, e incluso llegaron a existir negreros cubanos). Esto era aprovechado por las autoridades coloniales y los esclavistas para obstaculizar la cohesión lingüístico-cultural que pudiera hacer frente al proceso deculturador y asimilador del negro en nuestro país. Parte de esa política fue introducir solamente hombres, lo que no permitía al negro crear uniones endogámicas, las más celosas guardianas del respectivo legado lingüístico-cultural. De esa forma, el negro africano que lograba hallar a una compañera en el contexto cubano, siempre sería una mujer criolla y, acaso, en situaciones muy excepcionales, a una mujer africana, pero que nunca sería de su mismo grupo étnico. Así, estas uniones exogámicas generaban descendencia criolla, ya pasada por el tamiz deculturador europeo. Además, por regla general el esclavo africano duraba poco, por lo que era constante su sustitución por otros, lo que atentaba contra el establecimiento de un fondo lingüístico-cultural subsahariano invariable. No obstante esto, el mestizaje biológico y cultural, la llamada *transculturación*, se hizo sentir. Por ello es que Fernando Ortiz señala que sin el negro Cuba no sería Cuba. En efecto, el negro y su legado lingüístico-cultural africano es un componente esencial del «ajiaco» cubano.

Pero, ¿cómo el negro africano y su descendencia criolla pudo preservar ese «yo» subsahariano en la discriminadora, humillante y asimiladora sociedad colonial cubana? La respuesta la hallamos en la existencia de los llamados *cabildos de nación*. La palabra *cabildo* procede del latín *capitulum*, diminutivo de *caput*, «cabeza», denominación aplicada a las asociaciones de auxilio mutuo. Los cabildos afrocubanos se remontan a los cabildos de negros que existían en España desde tiempos del rey Alfonso el Sabio, pues, según Reales Ordenes del siglo XIII, los negros de Sevilla tenían que adaptarse a las disposiciones que los obligaban a formar cofradías religiosas en el seno de los cabildos, con la intención de «civilizarlos», de inculcarles la religión católica y su sumisión al poder colonial. Por tanto, antes del llamado «descubrimiento de América», los negros en la Península estaban organizados más bien de acuerdo con su procedencia regional que de acuerdo con su origen lingüístico-cultural, y era lógico que esa institución se retomase en las nuevas tierras colonizadas y que requieran de mano de obra esclava procedente de África. En realidad, los cabildos de negros no fueron una «concesión» del gobierno colonial, sino una forma de agrupar a los negros africanos de las zonas urbanas, de controlarlos y de influir sobre ellos.

El cabildo era una asociación religioso-mutualista, en la que se agrupaban los negros africanos procedentes de un área lingüístico-cultural. Además de propiciar las relaciones entre individuos de una misma entidad regional subsahariana —ventaja con que no contaban los negros rurales— y de servir de momentos de asueto y diversión (bailes, fiestas), el cabildo representó un gran apoyo al negro de nación en lo económico y lo espiritual. Con

el cabildo se conservó, al menos parcialmente, el «yo» natural del africano: gracias al cabildo en gran medida se preservó en Cuba la herencia cultural subsahariana.

Con la abolición de la esclavitud, y sobre la base de una disposición del gobierno colonial, los cabildos lentamente se fueron transformando en sociedades de instrucción y recreo «para la raza de color». Estas sociedades, posteriormente, desempeñaron una importante función en la elevación del nivel cultural de sus miembros y en su incorporación a la sociedad colonial cubana, aún llena de prejuicios raciales. Bajo la orientación del patriota Juan Gualberto Gómez, varias de esas instituciones se fusionaron en el Directorio Central de las Sociedades de la Raza de Color, para hacer valer sus derechos en aquella sociedad. El Directorio, a su vez, participó activamente en el proceso de liberación del yugo colonial español.

Los cabildos de negros fueron los gestores de las religiones cubanas de ascendencia africana, a las que se debe, en gran medida, la presencia de numerosos subsaharanismos en el español de Cuba. Así, pues, surgió el culto conocido por *Regla de Palo* o *Regla Congo*, originario de las zonas de habla bantú en África, fundamentalmente del Congo, Zaire y Angola. Se caracteriza por formas religiosas muy cargadas de magia, practicadas en el culto de la *nganga* («magia», «poder»), culto de ancestros con fuertes elementos animistas que consisten en creer que en los árboles o «palos» —de ahí que a sus practicantes se les llame «paleros»— y demás plantas existen poderes mágicos o «fuerzas». Del sur de Nigeria procede el culto de los *orichas* o dioses del panteón del pueblo yoruba, que dio origen a la religión cubana llamada *Regla de Ocha* o *santería*, denominación, esta última, que alude al sincretismo ocurrido con los santos católicos —de ahí que a sus practicantes se les llame «santeros»—. Otro culto muy relacionado con la santería es el conocido por *arará*, de origen beninense. Las deidades del culto arará, conocidas por *vodunes*, participaron, asimismo, en el proceso del sincretismo religioso con santos católicos, además de traer desde África el influjo de los yoruba. Además de estas tres religiones, indiscutibles fuentes de préstamos léxicos subsaharanos al español de Cuba, existe una sociedad secreta, especie de masonería, que recuerda en su estructura a la sociedad *egbo* de la región del Calabar, en el sur de Nigeria: nos referimos a las *Sociedades Secretas Abakuá*, cuyos miembros son conocidos, indistintamente, por *abakuás* o *ñañigos*, y entre quienes predomina el legado efik-ibibio.

Durante el ritual, en cada una de estas religiones y asociaciones mutualistas se utiliza una lengua esotérica, que fuera de su función en el culto no puede satisfacer las necesidades de la comunicación cotidiana. Esta última función la realiza a plenitud la lengua española, en su modalidad cubana, muy salpicada de vocablos y expresiones de procedencia africana. De estas lenguas esotéricas y de las jergas de sus respectivos practicantes, han pasado al español numerosas voces de procedencia bantú (*Mayimbe*, «el buitre», que funge como emisario entre el hombre y los poderes de la naturaleza, y que al pasar al español popular significa «jefe»), yoruba (*embó*, «ofrenda de sacrificio y purificación»), abakuá (*ñampe*, «muerto», del efik o ekoi *ñankue*), independientemente de que otros subsaharanismos han pasado al español de Cuba, tanto en su forma coloquial culta como popular, sin vinculación con estas creencias, como *cachimba* («pipa»), *casimba* («pozo natural de poca profundidad y con agua generalmente potable»), *malanga* (nombre de varias especies de plantas de la familia de las Aráceas, cuyo tubérculo es muy apreciado), *ñame* (*Discorea alata*), etc. Además, se han preservado varios refranes, vertidos al español, como «El perro tiene cuatro patas y solo camina en una dirección», «Chivo que rompe tambor con su pellejo paga».

En fin, rico y muy variado es el legado subsahariano que ha heredado la cultura cubana, en gran parte gracias a las religiones cubanas de ascendencia africana.

BIBLIOGRAFÍA

BARNET, M.

1982. «Sobre los cultos congos de origen bantú en Cuba», en *Unión*, La Habana, n. 1, p. 20-43.

BARREAL Fernández, I.

1966. «Tendencias sincréticas de los cultos populares en Cuba», en *Etnología y Folklore*, La Habana, n. 1, p. 17-24.

CABRERA, L.

1957. *Anagó, vocabulario lucumí*, La Habana, Ediciones C.R.

CASTELLANOS, I.

1936. *La jerga de los ñañigos*, La Habana, Editorial Atalaya.

CEPERO Bonilla, R.

1971. *Azúcar y abolición*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

DESCHAMPS Chapeaux, P.

1967. «El lenguaje abakuá», en *Etnología y Folklore*, La Habana, n. 4, p. 39-48.

DÍAZ Fabelo, T.

1956. *La lengua de santeros*, La Habana, Editorial Adelante.

FRANCO, J. L.

1975. *La diáspora africana en el Nuevo Mundo*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

MARTÍN, J. L.

1930. *De dónde vinieron los negros de Cuba*, La Habana, Editorial Atalaya.

MORENO Friginals, M.

1977. «Aportes culturales y deculturación», en *África en América Latina*, México D.F., Siglo XXI, p. 13-33.

ORTIZ Fernández, F.

1921. «Los cabildos afrocubanos», en *Revista Bimestre Cubana*, La Habana, v. 17, n. 6, p. 321-27.

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

PAUL, J.

1981. «La santería como resultado del proceso de transculturación en Cuba», en *Revista de la Biblioteca Nacional* [separata].

SOSA Rodríguez, E.

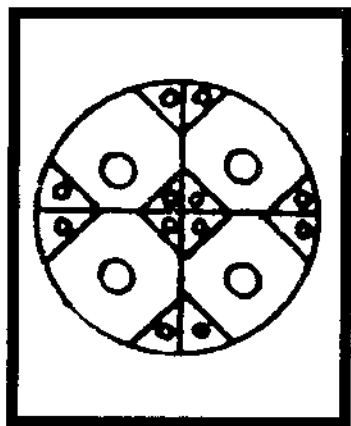
1982. *Los ñañigos*, La Habana, Casa de las Américas.

VALDÉS Bernal, S.

1987. *Las lenguas del África subsahariana y el español de Cuba*, La Habana, Editorial Academia.

1990. *Visión lingüística del África al sur del Sahara*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.





REMANENTES LINGÜÍSTICOS ADJA-FON EN LÉXICO Y CANTOS RITUALES LOCALIZADOS EN DOS MUNICIPIOS DEL OCCIDENTE CUBANO

Hippolyte Brice Sogbossi

El estudio de la múltiple raíz africana del pueblo de Cuba es aún difícil de emprender. Quedan muchas indagaciones que hacer en el largo camino que ha ido recorriendo, desde principios del presente siglo, la cubanística en lo tocante a los estudios lingüístico-culturales de expresiones religiosas de origen africano.

Reconoce la crítica especializada que al tema no se le ha brindado la atención merecida, pese al impulso que le diera Fernando Ortiz —padre de los estudios afrocubanistas—, Lydia Cabrera y Rómulo Lachatañeré en las décadas del veinte y treinta del presente siglo.

La adecuada aproximación a estas expresiones, que no han dejado de contribuir, en buena medida, al proceso de integración cultural y nacional cubano, se ha visto limitada por una serie de factores objetivos como son el desconocimiento de las lenguas africanas que las sustentan, el descuido y la imposibilidad de nutrirse de fuentes bibliográficas y testimoniales fidedignas, la falta de disponibilidad de los testimoniantes para, en la medida de lo posible, cualquier forma de cooperación con vistas a enriquecer el proceso investigativo. Se ha buscado la influencia que pueden tener las lenguas africanas en el español hablado en Cuba, pero poco se ha buscado sobre los restos lingüísticos del fon en manifestaciones culturales denominadas arará y provenientes fundamentalmente del antiguo Dahomey, hoy República de Benin. Es sobradamente reconocido, desde la época del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, que las pruebas lingüísticas en la identificación de la cultura de un grupo o sociedad son muy determinantes. El enciclopedista francés Montesquieu aclara que la lengua es el denominador común fundamental, el rasgo de identidad cultural por excelencia; ambos tienen razón porque en la identificación de grupos étnicos y sus descendientes establecidos en marcos geográficos ajenos, como fue el caso de los arará en Cuba, es indispensable recurrir, entre otros, a sus manifestaciones o expresiones lingüísticas.

En las últimas décadas se ha podido apreciar un interés positivo hacia la aproximación al estudio de algunas lenguas africanas, tanto por parte de investigadores, como de practicantes, no africanos. Cada día se aprecia más en Cuba el rico legado cultural y

lingüístico dejado por los africanos a través de sus cantos, rezos, léxico y sabiduría –proverbios, cuentos, leyendas o mitos–. El estudio de la lengua en varios de sus niveles como el fonético, el léxico y el oracional es un componente imprescindible para lograr un estudio coherente y consecuente de las expresiones religiosas y culturales de origen africano en Cuba. Permítaseme citar unos ejemplos.

Heriberto Ferandy Espino, en su monumental libro *Yoruba. Un acercamiento a nuestras raíces* (1993), con su condición de trabajador cubano en varios países africanos, elaboró un valioso ensayo sobre la historia, el mito y sobre todo la lengua de los pueblos yoruba de África Occidental. Este es, a mi juicio, uno de los más valiosos trabajos que se haya podido realizar en Cuba sobre este grupo etnolingüístico por contar, además de su seriedad, con una rica información local, tanto testimonial como documental.

Merece destacarse también el ensayo de Jesús Fuentes Guerra (1994) sobre los cultos afrocubanos. En relación con los cultos bantú, hace una interesante comparación sobre el llamado Palo Monte y el sistema de creencias bantú, notablemente de la región de Zimbabwe.

Sobre los llamados arará no ha habido trabajo sistemático de la envergadura de los dos anteriormente citados. El beninés Adeleitan Louis Laurou fue el primero en elaborar desde la Universidad Central de Las Villas en 1987, un trabajo sobre los remanentes lingüísticos ewé-fon en Cuba. En 1992, mis consideraciones sobre muestras orales de remanentes ewé-fon en Cuba han recibido una buena acogida en la Universidad de La Habana. Últimamente, el interesante trabajo de diploma de otro estudiante de Benin, Marcel Vinakpon Houndeffo (1995) sobre la misma temática –enfoque filosófico y literario– diversifica aún más el estudio de la tradición cultural de los arará en Jovellanos, Perico y Agramonte, tres municipios de la provincia cubana de Matanzas.

Arará es un nombre aplicado en Cuba, Haití y Trinidad Tobago a ciertos pueblos llegados de Dahomey. La palabra «radá» o «aradá» se deriva del nombre de un reino de Dahomey. En Cuba aún se conservan restos del fon (fongbé), del maxinu (mahí) y del mina (gen). Aunque es cierto, como sostenía Alfred Métraux, que la palabra «rada» o «aradá» se deriva del nombre de un reino o de una villa de Dahomey, Allada, autores como Rómulo Lachatañeré y sobre todo el mexicano Aguirre Beltrán aclararon que no todos los cautivos llamados arará provenían de esta ciudad. Considero que bajo la denominación metaétnica de arará entraron pueblos pertenecientes al grupo adja-fon, denominación actualmente utilizada en Benin para este grupo etnolingüístico. En cuanto a la denominación ewé-fon, usada en Afroamérica, se trata, igual que la anterior, de denominaciones coyunturales e históricas.

Cuando en nuestros días se inicia un estudio científico de una lengua, la premisa que, por lo general, se nos plantea es esta: cualquier lengua está sujeta, en cualquier momento, a cambios, a modificaciones.

Se puede observar que la nueva generación habla el idioma de forma un tanto diferente que la anterior. En el curso de nuestra existencia somos testigos de la aparición de nuevas palabras y de la desaparición de otras viejas. Nuevas formas de expresión, nuevos giros se abren a expensas de los antiguos, y si recurrimos a la ciencia lingüística, con su ayuda, la verdad de la premisa resulta más evidente.

Elemento fundamental en el desarrollo del presente estudio ha sido el trabajo de campo basado en la labor con testimoniantes de Jovellanos (Maximiliano Baró y Miguelina Baró) y de Perico (Emiliano Zulueta).

Las muestras recogidas —más de 180 cantos y rezos, 100 palabras y un número considerable de proverbios, fábulas, adivinanzas, refranes, etc.— son fon, aunque existen casos de préstamos lexicales de otras lenguas africanas. Estas especies de interferencias lingüísticas se han podido observar gracias a mi condición de hablante nativo de la lengua fon. Es importante llamar la atención en el hecho de que se usan los cantos, rezos y léxico según el lugar que les corresponde, es decir, hay cantos, rezos y léxico rituales y también fuera del marco ritual.

De las numerosas y variadas muestras, sólo probaré la efectiva existencia de remanentes ewé-fon en Cuba y sus correspondientes evoluciones diferentes tanto en el corte sincrónico como el diacrónico, a partir de una reducida muestra léxica y cantos rituales, por la limitación del tiempo asignado para la presente ponencia.

Los Baró de Jovellanos son denominados arará magim (de la lengua mahí) y los Zulueta entrevistados en Perico son arará danxome (de la lengua fon). Las diferencias lingüísticas son varias pero ligeras como se evidencia en el cambio de la Z (fon) por la S (mahí) en algunas palabras como koklozin y koklosin («el huevo de la gallina»); de la V (fon) por la F (mahí) en avun y afun «el perro». Esta diferenciación trascendió y se evidenció en los testimoniantes. Si para estos koklozin es huevo sencillamente, en fon «koklo» está puesto para advertir que se trata del huevo de una gallina y no de cualquier otra ave; y «zin» contracción de azin es «el huevo». En Haití, «koklo» es el nombre ritual del gallo sacrificado en ocasión de las ceremonias para Legba.

-cambio de kp por kw

Fon	Remanente	Traducción
Koklo kpetiti	Kokoro kwetiti	«el pollito»

Sin embargo, no siempre se produce este cambio. En ocasiones se pronuncian palabras exactamente como en la versión original como es el caso de afokpa «el zapato». Pues no hay errores de pronunciación. Poquísimos son los casos como el de kwetiti en el que la alteración mencionada ocurre; opino que sea quizás debido a la influencia del español, porque este no tiene el sonido kp en su fonética.

- PRÉSTAMO O INTERFERENCIA LINGÜÍSTICA

Fon	Remanente	Traducción
logozo	ayakpa	«la jicotea, la tortuga»

Se toma la palabra **ayakpá** del yoruba (**ayakpa**); en nago (o anagó) –yoruba que se habla en Benin– es «ijugbe»

-Titigwet	titigwet	«el tomequín»
-----------	----------	---------------

Igual que en Benin, el tomequín es un ave muy chiquita, el más ligero de todos los pájaros. Según Lydia Cabrera, «se eligió a tomequín de mandadero» (1948:82). En el país africano mencionado es un pájaro mensajero, como supieron decir los testimoniantes cubanos descendientes de arará.

La observación de Lydia Cabrera me lleva sin embargo a pensar en una posible etimología fon de esta palabra. De:

«to»	«el país, la localidad, la ciudad, el pueblo»
«me»	«dentro»
«gen»	«el gavilán»

Es el pájaro mensajero. Y pudiera ser este un caso de influencia de las lenguas africanas en el español hablado en Cuba.

-SEMANTIZACIÓN

axosu	axosu	«el señor, el rey, el alcalde, el estado»
-------	-------	---

axosu yevome es el término evocado por Miguelina Baró de Jovellanos para designar al Embajador de Benin en Cuba. De:

«axosu»	«el rey, el alcalde, el encargado»
«yevo»	«el blanco»
«to»	«el país»
«me»	«adentro»

En buena traducción: «el representante de Benin en el país de los blancos». Observo que «país de los blancos» se atribuye no sólo a países de una raza diferente a la negra, sino también de todos los continentes excepto África.

En cuanto a los cantos rituales, no siempre la información dada por el testificante sobre el contenido del canto ha sido la más correcta. En el siguiente ejemplo se comprueba que no hay coincidencia entre la explicación dada por Maximiliano Baró y el contenido real del canto.

oberere	muy pronto
oberere (bis)	muy pronto
na nyin tokpon	iré al país
bo na le wa	para volver
o selu xwe	hacia el camino de dios
bo na disa	para pasear
o sa di di	¿el paseo
no bu xwe a	borrará la casa? [¿el lugar de donde venimos?]

En ocasión del 1er Festival Internacional sobre los cultos vodun celebrado en Cotonou, capital de Benin en febrero de 1995, fue ejecutado este canto por los descendientes de arará al rey de Abomey. Este confirmó que el canto se ejecutaba por los esclavos engañados por la idea de que iban a regresar tarde o temprano al África.

Por otra parte, el caso de cantos rituales cuyo contenido según el testificante cubano coincide con su contenido real en fon. Se trata de: mi nyavalu obisese.

mi nyavalu obisese	alabamos a todas
obo edo xoyemede	las brujerías en la casa templo
mi nyavalu obisese	alabamos a todas
obo edo xoyemede	las brujerías en la casa templo
mi nyavalu	alabamos

atinkpan nu kan kpan	a todo
bo do xoyemedé	lo que se encuentra en la casa templo
mi nyavalu obisese	alabamos a todas
obo edo xoyemedé	las brujerías en la casa templo
mi nyavalu obisese	alabamos a todas
obisese mi nya vahu	alabamos a todas
mi nyavalu obisese	alabamos a todas

Es uno de los cantos dedicados a los muertos de la familia real de Abomey. Su culto es llamado nensuxwe, y la deidad principal de su panteón es Zomadonou. De:

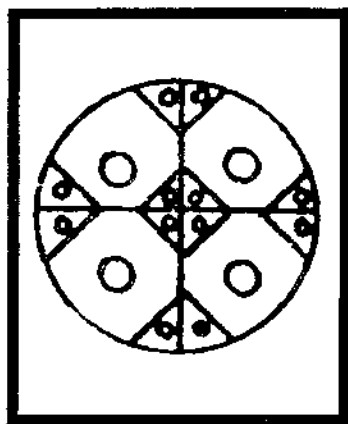
Zo:	«el fuego»
ma:	«no» (negación)
do:	«llevar»
nu:	«la boca»

«No (se puede) llevar el fuego a la boca».

CONCLUSIONES

Existen remanentes de la lengua fon en el léxico y los cantos rituales de algunos individuos pertenecientes a la tradición afrocubana de los arará. Se aprecian las siguientes características a partir del estudio realizado:

- No presentan unidad lingüística suficiente debido a las interferencias de otras lenguas africanas en los remanentes.
- En ellos, al igual que en la lengua original, existen combinaciones de fonemas que son propios del sistema fonológico español.
- La lengua sacra del culto arará se reduce a palabras conservadas gracias a la tradición oral y a veces escrita, pero no llega a constituir hoy en día un medio de comunicación oral ni escrita.
- La lengua oral de los arará está en vías de desaparición y su rescate es necesario.



FIESTA, CHANDÉ Y TIGRES EN TALAIGUA

Ramiro Delgado Salazar

A Ramona Ruiz Quevedo

A Xiomara Laugart

A Josu, mi hermano del corazón

La Depresión Momposina es una región de Colombia ubicada cerca de la Costa Atlántica; está delimitada fundamentalmente por la presencia del río Magdalena, arteria fluvial vital del devenir histórico de Colombia y de América del Sur.

Dada su ubicación geográfica la zona ha estado sometida desde épocas pasadas a una constante interacción de diferentes sociedades, tanto indígenas (malibues, chimilas, zenues, kogis), europeas (españoles, franceses, italianos, siriolibanenses y alemanes) como africanas de diferentes regiones del Continente.

En este contexto anfibio, en este manejo del agua y de la tierra se ha desarrollado la comunidad de Talaigua Nuevo, en cuya historia la agricultura y la pesca han ocupado y ocupan la esencia del vivir de la comunidad.

Vale la pena señalar que esta comunidad mestiza está asentada en la Isla Fluvial de Margarita o de Mompo en la cual se encuentra la ciudad de Mompo, puerta de entrada del mundo colonial al interior del país, lugar de asentamiento de la colonia y por lo tanto sitio indiscutible de la presencia africana en Colombia.

La presencia africana en esta zona estuvo definida por el arduo trabajo de los bogas en la navegación por el río Magdalena, además por el trabajo en las haciendas y por el trabajo doméstico al servicio de las instancias coloniales.

En este municipio de Talaigua Nuevo se inició un trabajo con la comunidad desde 1985 mediante el método Investigación-Acción-Participativa, definida y propuesta por el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda; este trabajo con los talaigueros ha tenido como objetivo central la elaboración o construcción colectiva de una historia de la gente y de su devenir. Diferentes aspectos se han desarrollado en el marco de esta investigación orientada bajo el eje de la vida festiva y la vida cotidiana.

Esta participación se encamina a una visión de la africanía en una Colombia mestiza construida con la diversidad y riqueza étnica que ha caracterizado nuestro país.

YO VI DEL TIGRE, YO NO LO VIDE

Porque las religiones africanas permean todos los departamentos de la vida, no hay una distinción formal entre lo sagrado y lo secular, entre lo religioso y lo no-religioso, entre lo espiritual y las áreas materiales de la vida. Donde está el africano, ahí está su religión, él la lleva consigo a la fiesta de la cerveza o para asistir a una ceremonia funeral [...]; las religiones tradicionales no son inicialmente para el individuo, pero sí para la comunidad de la cual es parte. Capítulos de las religiones africanas son escritos en todo lugar de la vida de la comunidad [...]. Ser humano es pertenecer a la comunidad y hacer esto incluye participar en las creencias, ceremonias, rituales y festivales de la comunidad (Brooks citando a Mbiti, 1984: 13)

En la fiesta se reencuentra plenamente la dimensión sagrada de la vida, se experimenta la santidad de la existencia humana (Mircea Eliade)

La irrupción en la vida cotidiana de un tiempo de fiesta, de permisibilidad, prodigalidad y diálogo entre el territorio de lo religioso y de lo profano, es el momento de interacción de fuerzas dentro de la colectividad. Tanto en el Carnaval como en las celebraciones de la Cuaresma y la Semana Santa así como en la Fiesta del Santo Patrono, de la Navidad y el fin de año, hombres y mujeres crean un ritmo de vida, un espacio y un tiempo diferentes; es el universo de los rituales.

En toda esta región de la Depresión Momposina, la evangelización aportó al mosaico étnico elementos del mundo católico que han sido procesados de diversas maneras en su relación con lo sagrado y lo profano.

En las fiestas en Talaigua afloran los vínculos con la naturaleza y en cada ritual se revive y celebra la interacción entre el ecosistema y la sociedad.

Allí está presente el universo del baile cantado o canto bailado, territorio de hombres y mujeres alrededor del ritual del chandé.

El chandé es un baile cantado que se realizaba y realiza en época de Pascua del Niño Dios. No se presenta en toda la Costa Atlántica, y lleva diferentes nombres como bullerengue, pajarito, tambora: «las gentes de antes tenían cantos distintos a los de hoy, y todavía se oyen por ahí». (Ramona Ruiz).

Las diversas versiones recogidas dan el 25 de noviembre como el día en que se realiza el primer chandé. En él se reúnen cantadoras, cantadores y bailadoras en torno a los dos tambores, a la tambora, a las palmas, y los mirones; con este ritmo se llega al amanecer cantando y bailando.

Desde el 25 de noviembre, fiesta de Santa Catalina, y hasta el 6 de enero, se efectúan en las noches, o como dicen las cantadoras: «se ponían chandés cada día».

Para el 24 de diciembre se ponía y se pone el chandé en la plaza, frente a la iglesia, se recogían las cantadoras y allí se encontraban con los tambores y se llevaba un Niño Dios que era finalmente un pretexto para cantarle al amor, a la naturaleza, a la vida.

El chandé es oscuro, se utiliza nada más que un mechoncito para alumbrar el baile.

Las cantadoras pagaban mandas al Niño Jesús para cantar todas las noches el chandé; así lo relataba Fernell Matute al hablar de su tía y de su abuela que figuran entre las cantadoras antiguas de Talaigua al igual que Asunción Arévalo, Ramona Iturriaga, Silvia Montero, María Eusebia Durán, Ramona Ruiz, María Mármol, Minga la perillona.

Estas mujeres cantaban toda la noche, pañuelito amarrado, anís estrellado para chupar y su «preparado» compuesto de ron «ñeque», pimienta, panela y otras hierbas escogidas especialmente.

La formación del chandé está definida por la cantadora, el grupo de tres tamboreros, las respondonas y los mirones. Alrededor de los tamboreros se colocan las cantadoras, ya que las cantadoras establecen un diálogo con el tamborero

diálogo que hay que establecer con ellos «pa» quel tamborero toque bonito, porque si el tamborero tiene una mala cantadora, el tamborero no toca bonito, pero si tiene una buena cantadora y la cantadora tiene un buen tamborero, eso sí, ahí amanecen y duran días y comienzan a dale y si no es bonito, uno le dice: negro bonito, negro bombón, negro color azul, pelo cucú, yo te quiero, bueno y el tipo feliz (Sonia Bazanta, 1984).

Entre las respondonas, los versos que entona la cantadora son respondidos con un coro y con las palmas; estructura musical propia del canto responsorial que nos llega por los africanos a Colombia.

Mientras se va cantando, van saliendo de pareja en pareja a bailar.

Basicamente han existido solo cantadoras aunque también se han dado cantadores, capacidad esta que se hereda y aprende a nivel de las unidades familiares como lo ilustra el grupo de cantadoras y bailadoras de chandé de Talaigua Viejo encabezado por Ramona Ruiz o la vieja Ramos como se le conoce cariñosamente en la zona.

Dice Sebastián Padilla, «champadilla»:

...lo grande es que uno cante y le contesten bien, son importantes las respondonas y el baile, y los instrumentos y todo [...] mientras yo no estaba en la fiesta, la fiesta no servía [...] cuando uno está cantando, toma unos tragos para estar inspirado [...] la iguana era un canto muy desbaratado, muy entusiasta, porque se volvían locos [...]. Eso no puede durar mucho tiempo, pero sí como una hora, y cuando la gente está más alevantada dura más [...] el tigre es más sereno, [...] son unos bailes desbaratados y bonitos [...] el bailador se va al suelo y hace maravillas y sígale, mierda, y esos bailadores se arrastran, que verraco baile tan mañoso [...] hay versos que son composición que uno compone. (1987)

El contexto de las cantadoras está asociado a un elemento importante en la construcción de este ritual: el tabaco; ellas son quienes doblan las calillas calillonas y a su vez fuman el tabaco durante la realización del chandé. Tanto el tabaco como el ron ñeque eran asuntos «Oficiales del Gobierno», pero ellas los comercializaban de forma ilegal, producían en sus casas el ron y contrabandeaban con él y con el tabaco. Este contexto no ha sido estudiado a profundidad aún.

Al pasar al mundo de los tambores, estos son realizados por la gente de la región, por familias de tamboreros, la de Prisco Castro, de Asdrúbal Padilla o la de Cástulo Acuña, quien comenta:

Estos instrumentos los hago yo. Hay muchas especies de madera [...] unas se llaman campano, tolú, naranjuelo, banco [...]. Estos productos son míos, [...] y tocar tambor lo aprendí por nuestros abuelos, desde que estaba niño, muy pequeñito, ellos nos ponían.

Esto es tradicional para todos los diciembres, así que ellos nos ponían y ahí amanecíamos al pie de ellos [...] para el cuero usamos venado, tigre o sarno (1987)

Son el tambor macho y el tambor hembra de una sola membrana y la tambora de dos membranas; instrumentos que hablan de la historia de africanía que vive aún en esta zona mestiza de Colombia.

El chandé en sus versos nos comunica con el universo simbólico de la naturaleza y del amor, de lo sincrético y lo sagrado:

Yo comí maduro
Yo comí guisao
Jesus en el nombre Dios
Y las tres divinas potencias

Dame un poquito de agua
que vengo muerta de la sed
no he venido por el agua
sino por venite a ver

Yo vi del tigre de melena
con la pinta menudita
Desde lejos se conoce
la mujer que es señorita

Abajo de un árbol tierno
le di muerte a una judía

Ay tan sólo porque decía

Renuncio de un Dios eterno

El chandé se iniciaba con una invitación el 25 de noviembre y se despedía el 6 de enero: «Vamos amigos, vamos todos a bailar, a la pascua del Niño Dios, a la plaza a bailar; mujeres, mujeres, todos vamos para bailar» y «Adiós señores, que ya nos vamos, la chicha la tomamos y el guarapo lo dejamos.»

Este ritual que comparte una raíz africana en su estructura textual y organológica se combina con elementos de índole católica e indígena en sus textos, articula una comunidad alrededor del baile cantado, abre el espacio sagrado de la fiesta y conecta el mundo material con el espiritual.

Ron, sancocho, anís, dulces, tambores, palmas, voces y danza ubican al chandé en el ámbito de lo que se conoce como la cumbia colombiana, acercándose el chandé a un espacio más africano a diferencia de la cumbia que articula a nivel organológico la caña de millo, instrumento de origen indígena. Un contexto ritual a ser más explorado y que a través de los relatos de sus actores ha estado asociado a los africanos esclavizados en Colombia y sus descendientes.

En el pueblo de Talaigua

Tengo mi cuerpo tendido

Y en el pie de los tambores

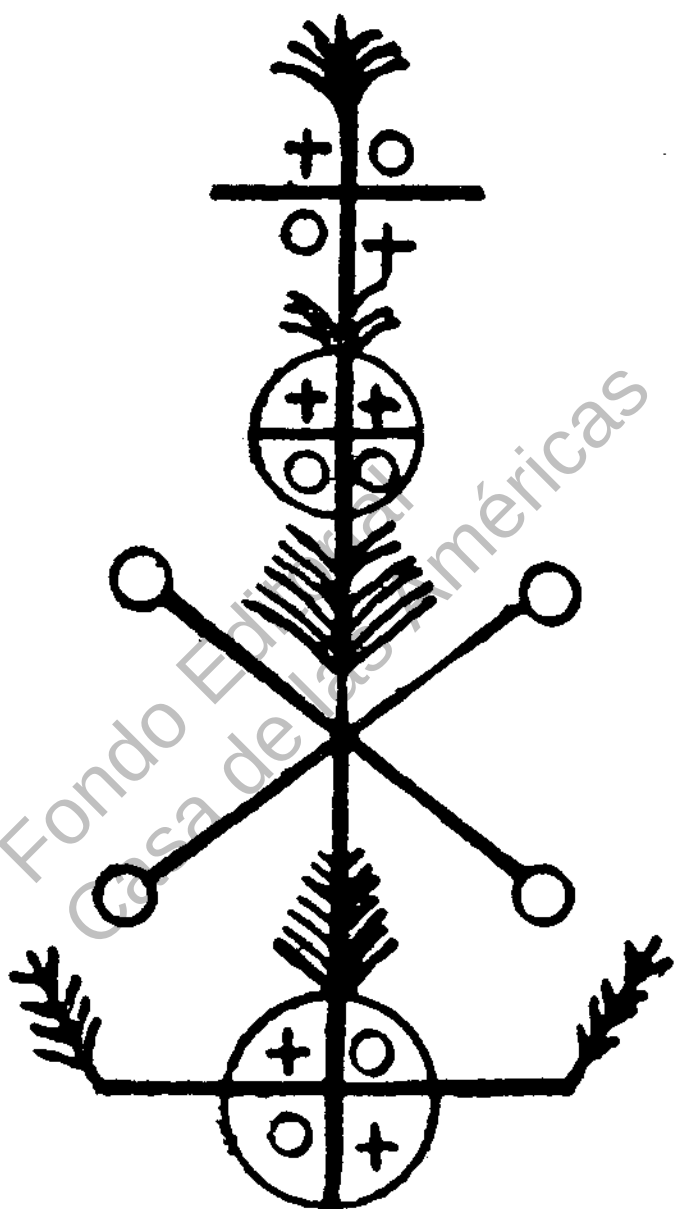
Tengo mis cinco sentidos

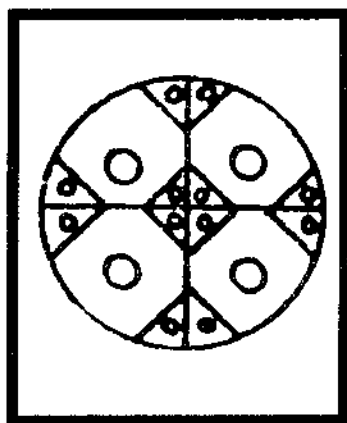
Yo vi del tigre

Yo no lo vide

Yo vi del tigre

Yo no lo vide





LOS SIGNOS CUBANOS DE LOS RITOS ABAKUÁ

Jesús Guanche Pérez

Diversos mitos y signos gráficos se encuentran presentes en el mundo mágico de las sociedades *abakuá* o de *ñāngos*, una de las formas de religiosidad popular cubana que —junto con la santería, el palo monte, el espiritismo en sus diversas variantes, los ritos arará y el vodú— forman parte de la rica variedad de creencias del pueblo cubano actual.

Los ritos que conforman el complejo ceremonial religioso de las centenarias sociedades *abakuá* (constituidas en Cuba desde las primeras décadas del siglo XIX) tienen aun muchos adeptos en unas ciento quince asociaciones masculinas ubicadas en las ciudades de La Habana, Matanzas y Cárdenas. En su decursar histórico han aportado un significativo legado simbólico mediante elementos sacro-gráficos al lenguaje de sus cultos iniciáticos, fundacionales de nuevas sociedades («tierras», «juegos» o «plantas»), sancionadores y funerarios.

Como bien ha señalado en un conocido ensayo el profesor y amigo Argeliers León —el más profundo estudioso de este lenguaje ritual—.

Los trazos o grafías llamados colectivamente *eremyó*, constituyen hoy un sistema ideográfico de señales desarrollado como procedimiento que sirve para inmovilizar y fijar la representación, que se repite en cada momento, de hechos globales que transcurren en el tiempo, respondiendo a muy antiguas prácticas de recurrir a medios gráficos u otros recursos materiales para darle expresión permanente a las ideas y circunstancias que, por otras causas, llevó a la escritura del lenguaje oral hasta las formas actuales de retención de la palabra [...], y que por aquel otro se desenvolvió en multitud de sistemas pictográficos.

Estas sociedades cubanas, que sintetizan del otro lado del Atlántico diversos ritos propios de varios pueblos-etnias del área sudoriental de Nigeria (ibo, ibibio y ekoi) han tenido un carácter secreto desde su formación inicial hasta la primera mitad del presente siglo. Hoy día su membresía está constituida fundamentalmente por individuos cu-

banos, con independencia de su pigmentación epitelial, y ha tendido a readecuar con el paso de varias generaciones tanto sus elementos rituales de base mítico-animista como los signos gráficos, a sus respectivos recintos de consagración o *baroko*.

Quizá por el hermetismo de los ritos y por el permanente acoso que han sufrido los abakuá por las autoridades, desde la etapa colonial y durante más de cien años, la recreación del mundo plástico del sistema gráfico *eremyó* no ha trascendido a plenitud en tanto lenguaje pictórico con toda su potencialidad dinámica; ya que irrumpir en este ámbito ritual no ha sido nada sencillo.

Este autor tuvo la posibilidad de haber nacido y crecido hasta los dieciocho años en el barrio habanero de Los Sitios; pude observar desde la primera infancia las procesiones abakuá; bailé desde los tres años al ritmo del viejo disco *Akamanyere efó*, ayudado por connotados *iremes* o «diablitos» de la entonces membresía secreta *Usagaré Mutanga Efó*, quienes acudían a diario a beber aguardiente en la bodega de mi padre, sita en Manrique y Figuras—actual Municipio Centro Habana—, y a escuchar su más gustado número en la vitrola. Luego, también tuve la oportunidad—como etnólogo—de estudiar junto con Argeliers León los contenidos semiótico y estético de estos signos gráficos; que ha implicado, desde entrevistas con las jerarquías especializadas en esos trazos hasta el minucioso estudio de las libretas o *afó nupán*, donde atesoran este caudal de información visual. Todo ello ha propiciado la elaboración de una propuesta visual que vincula los mitos abakuá con su sistema gráfico.

La confluencia de diversos intereses económico-territoriales en los lugares de procedencia en África Occidental subsahariana, condicionaron el origen mítico de *anaforuana*, el círculo de dominación, en torno al cual giran muchos de los signos del sistema *eremyó* de Cuba. En la *Genesis de anaforuana* (Técnica mixta/cartulina, diptico, 126 x 75 cm), obra inspirada en los personajes rituales que conservan vivos la tradición gráfica abakuá, se utiliza un elemento lineal que desde el punto de vista simbólico se encuentra a sí mismo, como uno de los elementos más recurrentes en cualquier sistema signico, en tanto línea continua e infinita que se asocia con la unidireccionalidad del tiempo y con lo eterno.

Tras el difícil bregar por los territorios en disputa, que rodean el mítico y recordado río de la cruz (*oddán*) se efectúa la primera *Confluencia al fambá* (Técnica mixta/cartulina, 75 x 51 cm, perteneciente a la colección de la familia Saraceni, de Roma) o recinto de los ritos, como acuerdo organizativo que permite rememorar—mediante acciones convocatorias a la presencia de un conjunto de ancestros—los valores éticos propugnados por los adeptos que crean estas asociaciones. Al mismo tiempo, uno de los más significativos resultados míticos y simbólicos de la transculturación sudnigeriano-cubana es la representación gráfica de *Abasi*, concepción de una deidad suprema en el ámbito ritual abakuá. La *Irrupción de Abasi* (Técnica mixta/cartulina, 75 x 51 cm) dentro del sistema *eremyó* tiende a sincretizar elementos rituales subsaharanos con el contenido procesional de ceremonias católicas que incluye la cruz latina como conocido símbolo de los cuatro extremos o puntos cardinales; pero a la vez representa los cuatro territorios (*efí, efó, orú y bibí*) en los que transcurre la vida perifluvia de estos pueblos en su referencia contextual africana.

La costumbre tradicional de acudir al río con un recipiente para recoger agua motiva que un día, la joven *Sikán* o *Sikanekua*, repita su diaria faena y sin imaginárselo se lleve consigo al pez sagrado de los *ekoi*. El bronco sonido emitido por éste la asusta, su vasija cae al suelo y el pez muere. Este fatal accidente es pagado con su vida. *Ñampio de Sikán* (Técnica mixta/cartulina, 75 x 51 cm) recrea el primer sacrificio humano de carácter ritual, destinado a reproducir artificialmente la fuerza mágica contenida en la voz del pez, identificado con el espíritu de *Tanze*, un antiguo jefe *ekoi*. Este rito ha sido reproducido y teatralizado en Cuba desde la formación de las primeras sociedades abakuá.

Por otra parte, el macho cabrío —el chivo en el contexto cubano— que es uno de los símbolos universales de la fecundidad y de su fuerza genética implícita, sustituye posteriormente este tipo de rito antropocida. El *Sacrificio de mbori* (Técnica mixta/cartulina, 53 x 35 cm), el chivo y su ingestión ritual funciona como la asunción mágica de sus poderes a la vez que de su piel se obtiene aún el parche para los tambores sagrados y para los del conjunto instrumental *biankomeko*. En el orden ritual, *Nkóboro* (Técnica mixta/cartulina, 53 x 33 cm, perteneciente a la colección de la familia Betancor, Las Palmas) representa el signo de un *íreme* o ancestro de presencia confirmatoria, que en el rito actúa como ayudante de la jerarquía *Isué* y como guardián del tambor sagrado *seseribó*.

Uno de los principales seres míticos que se vincula con el origen de las asociaciones abakuá es *Tanze*, la encarnación animista de un ancestro sacralizado. *Tanze: gran gándó* (Técnica mixta/cartulina, tríptico, 153 x 75 cm), también retoma uno de los temas simbólicos de mayor alcance en las diversas culturas de los pueblos pescadores; pues el pez se relaciona directamente con el agua, su elemento vital; representa al mismo tiempo la fertilidad y la muerte, de ahí su conocido empleo como talismán o fuerza mágica que se transforma en *gándó*: conjunto de signos—acciones mágico—rituales del sistema *ereniyó* en Cuba.

La confirmación o certidumbre de cada uno de los pasos rituales deben ser también avalados por un ancestro. *Íreme nkóboro erorí* (Técnica mixta/cartulina, 78 x 53 cm) adelanta su pie derecho si algo falla o hace sonar su *nkaniká* (campanillas metálicas que rodean su cintura), para aprobar y dar continuidad a la ceremonia. Los complejos pasos rituales y bailes propiciatorios de los *íremes* pueden sintetizarse en la ancestral figura de *mboko*. La *Salida de mboko* (Técnica mixta/cartulina, 78 x 53 cm) asume la función de cuidar el tambor sagrado *ékue*, a la vez que baila con una caña de azúcar.

Casi todas las religiones, desde las más primitivas hasta las más complejas, rinden culto a los gemelos con mayor o menor énfasis. *Aberisún* y *Aberñán* (Técnica mixta/cartulina, diptico, 150 x 51 cm) son, en la mitología abakuá de Cuba, dos *íremes* (diablitos) encargados de sacrificar al *mbori* (chivo) en las ceremonias; y determinados practicantes de otras religiones populares cubanas los asocian en cierta medida con los *Ibeyi* de la santería, debido al contenido esencialmente aditivo (no excluyente) de nuestra religiosidad popular. Estas figuras representan la dualidad en la identidad; la simetría asimétrica, y en el orden estrictamente personal poseen una significación muy especial para quien ha tenido la oportunidad paternal de un par de ellos.

Morúa yuansa (Técnica mixta/cartulina, 53 x 35 cm) es una antigua grafía que sintetiza las funciones de la jerarquía conocedora de la lengua ritual abakuá para los rezos (*nkame*), cantos y otras relaciones grupales e interpersonales; así como al ilustre consejero de las principales «plazas» o miembros del *baroko*. *Mpegó wanañón ngomo* (Técnica mixta/cartulina, 53 x 35 cm) simboliza la celosa preparación, uso y custodia de los yesos consagatorios, signícos y emblemáticos, en tanto asunto propio de la respetada «plaza» *mpegó*, cuya encarnación en individuos representa el atesoramiento tradicional de todo un sistema de comunicación gráfica.

El recinto de consagración (*fambá, baroko o butame*) posee determinado orden jerárquico y organizativo que varía de acuerdo con las características particulares de cada asociación. *Bakariongo butame* (Técnica mixta/cartulina, hexáptico, 153 x 150 cm) es una reinterpretación plástica de un conocido estandarte en tela donde figuran seis firmas de los principales *obones* o «plazas» que tienen relación directa con el juramento de nuevos afiliados y con la creación de las asociaciones abakuá. Cada firma trasciende su espacio y se integra al hexáptico del que forma parte.

Las obras *Confluencia*, *Disfluencia* y *Órbita de mokongo* (Técnica mixta/cartulina, 65 x 43 cm) son tres estudios que sirvieron de referencia inicial para elaborar el conjunto que conformó la exposición personal de 1992¹ y a la que haré referencia más adelante.

El *ireme Anamangui*, tanto en su concepción criolla, *Amanisón Anamangui I*, como en su versión mítica sobre un anciano, *Okambo Anamangui II*, es el encargado de los ritos funerarios, *Nyoró Anamangui III*; cual especial hechicero, *Bere Anamangui IV*; que domina plenamente el uso del yeso blanco, *Biokokó Anamangui V* y asume con valentía, *Eñón Anamangui VI*, sus funciones rituales postreras. Serie de seis obras (Técnica mixta/cartulina, 53 x 36 cm cada una).

Cada asociación está compuesta por un número de jerarquías principales, entre las que desempeña un peculiar papel la de *Morúa*, conocedor de los cantos y rezos, a través de la variante transformada de la lengua ritual efik que se recuerda en Cuba. El *Nkame de Morúa* (Técnica mixta/cartulina, díptico, 102 x 75 cm) concentra la sabiduría de la cultura de tradición oral entre los abakuá, cuya conservación también es recogida en libretas como recurso mnemotécnico para las actividades ceremoniales. Algunos de esos vocablos trascienden el ámbito sagrado y son empleados en determinadas relaciones comunicativas interpersonales o grupales.

La limpieza personal, la de los objetos sagrados o la del recinto mediante un gallo es una forma de culto solar. *Beruma con nkiko* (Técnica mixta/cartulina, díptico, 103 x 78 cm) o limpieza con gallo, se asocia por un lado con la vigilancia y la actividad constantes; y por otro, con el orgullo y la arrogancia del varón, que se encuentra de modo evidente simbolizado en este elegante animal.

Otro de los símbolos casi constantes del sistema gráfico *eremiyó* son las saetas (*erikuá*), no sólo como componentes significativos de la acción de cazar a flechazos, sino en

¹ Véase *Urbe*, Galería Cultural Recreativa, La Habana, n. 82, 10-23 sept. 1992, p. 20 y 23.

tanto signos de vitalidad, rapidez y fuerza viviente. Las *Disfluencias de erikuá* (Técnica mixta/cartulina, 75 x 51 cm) recuerdan las trayectorias diversas recorridas por una parte de los miembros de la primera organización abakuá antes de integrarse y dar lugar a la fundación de estas cofradías masculinas. Cada saeta nace de su base, se transmuta y crece hasta brotar plenamente. *Beroko erori I, II, III y IV* (Serie de cuatro: técnica mixta/cartulina, 73 x 51 cm cada una) alude al antiguo culto fálico que confirman los ritos subyacentes en las asociaciones abakuá. La concurrencia de los ancestros al rito se convierte en la perpetuación de la vida a través del acto fecundante.

En la mitología abakuá, *Mokongo* ha representado —según versiones de la tradición oral— el primer iniciado en la tierra de los *efó* cuando se descubre el secreto de la voz de *Tanze*, el referido pez mágico. *Mokongo se sekún (la fuerza)* (Técnica mixta/cartulina, 75 x 51 cm) se asocia con la capacidad atribuida a esta «plaza» para ejecutar la voluntad del *ékue* (tambor unimembranófono cuyo sonido se obtiene mediante la frotación de una varilla [*vin*] sobre el parche, y que sustituye en el rito a la originaria voz). En esta ocasión se efectúa una dinámica analogía plástica con los dos principios cosmológicos de la filosofía china: *yin* y *yan*; pues si al primero corresponde lo femenino (la piel de la *Sikán* en el primer *ékue*), la tierra (reflejo de los conflictos previos a la primera organización abakuá) y la línea interrumpida (propia del signo *efi*); al segundo corresponde lo masculino (característico de esta exclusiva membresía), el cielo (que se representa en determinados *gandó*) y la línea ininterrumpida (que relaciona e integra el signo de *anaforuana* con el de la tierra *efó*). De la anterior carga simbólica puede explicarse, entre diversos factores, la natural congruencia y participación de inmigrantes chinos y sus descendientes en el seno de estas asociaciones urbanas y suburbanas en Cuba.

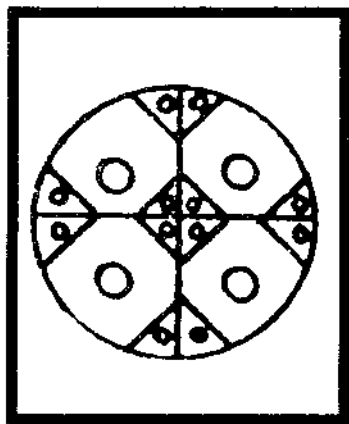
En el año del Medio Milenio del descubrimiento europeo de América la Galería de Arte «Teodoro Ramos Blanco» de La Habana, con especial apoyo de su entonces Directora, la Lic. Gertrudis Campos Mitjans, inauguró en los meses de septiembre-octubre la exposición personal *Ereniyó: visiones plásticas de Jesús Guanche*, dedicada precisamente a significar las relaciones indisolubles entre los mitos y los signos gráficos abakuá, desde una lectura personal que trata de mover en el espacio pictórico un conjunto de símbolos vitales o ultramundanos, pero sin que pierdan su esencia gráfico-mágica, ya que en el orden religioso sólo se trazan en el cuerpo de los adeptos; en los instrumentos musicales de contenido simbólico, que son colocados en el «altar» abakuá; y en el suelo. En este último caso, el trazado posee una rica complejidad que recontextualiza nuevos elementos figurativos de la flora como la palma y la ceiba para hacerlas accesibles a pequeños recintos de consagración religiosa.

En esa ocasión, la muestra fue inaugurada y valorada por el antropólogo cubano Alberto Pedro Díaz, quien desde muy joven también ha conocido y estudiado tanto las asociaciones abakuá como la diversidad de sus signos gráficos. Lo más significativo para el autor no fue sólo contar con la presencia de múltiples colegas entre historiadores, estudiantes y críticos de arte, que por el conocido temor y raigal prejuicio a todo lo que huele a *ñáñigos* asintieron y callaron: sino muy especialmente por la asistencia de varios adeptos abakuá del cercano barrio habanero de Atarés, quienes en acto de solemne aprobación estamparon en el libro de visitantes, junto con su rúbrica personal, el signo gráfico de su sociedad.

Ese mismo año, varios amigos canarios conocieron de la exposición y se entusiasmaron para exhibir, al menos una parte, en el Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de La Cruz, en Tenerife; pero razones ajenas a nuestras voluntades lo impidieron. Así, la colección durmió dos años tras la puerta de la casa de otra entrañable amiga y ceramista canaria en Las Palmas. En 1993 una lamentable caída de agua entró en esa casa e inundó desde la sala hasta la cocina; pero el paquete de obras, cual talismán, inexplicablemente permaneció seco e intacto ante la potencial amenaza de destrucción.

Por fin, Cristina Rodríguez Court del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) conoció las obras y con su singular encanto compiló varias fotos y esta breve reflexión antes que el paquete, algo maltratado, marche conmigo hacia Suiza e Italia.

Fondo Editorial
Casa de las Américas



INFLUENCE OF ORISHA ON THE POPULAR ARTS IN TRINIDAD AND TOBAGO

Rawle A. Gibbons

The orishas have an enduring presence in the arts of Trinidad and Tobago. The emphasis in this paper in the popular arts does not mean that the orishas do not appear on the «fine arts» or painting, dance, music and the drama. The intention here is to show the centrality or rather immanence of the orishas in the works through which African-Trinidadians have chosen to express a sense of their worldview and identity.

In fact, people-based as these arts are they stood in early colonial times in contrast and as counter to the self-caricature or simply irrelevance of an alien, Euro-centric aesthetic. Their growth and increasingly national acceptance are a measure of the growth of cultural autonomy and assertiveness in our young, ethnically mixed and often very confused nation. At the same time, one must not lose sight of the transformation these arts are experiencing today as indigenous creations in response to the pressures of the massive, money-driven machine of the American (in particular) entertainment industry that materializes its chosen image (Lion King, Pocahontas, Batman...) in any imaginable form within our living space/psyche. These arts serve in this context to maintain proportion in the distribution of the offering food, as it were, between Eshu in all his manifestations and the other deities.

The people of post-emancipation Port of Spain where and when the ground was laid for our popular arts represented an extremely heterogenous society. There were African-creoles some speaking French creole, others English creole, Spanish-speaking peons from Venezuela, East Indians indentured to the sugar estates but whose presence would be increasingly felt after their term of indentureship, liberated Africans speaking Twi, Kikongo, Yarraba as a group or sub-groups ethnically distinct from the creoles. Above these masses were the colored and black «respectables» and above those the French Creole and British elite.

While each group/sub-group had its own festivity, the African-creole Carnival would emerge by the turn of the century as the form receiving the greatest social participation. Carnival had developed out of the sub-culture of the barrack yards. In fact the class of lawless men and women referred to as «jamettes» who inhabited these yards were the

artists, innovators, warriors and performers who created a popular ethos and art from an African-Caribbean base. (Pearse, p. 192).

Out of this bacchanal of ethnicity, of conflicts of class and corners all taking place among a group relegated to the fringes of society Carnival and its associated arts emerged as forms of protest and affirmation of the selves slavery and colonialism had sought to deny. The three major arts of Carnival are mas', kaiso and steelband. These present a means of assessing the nature of the relationship between Orisha beliefs and practices and these areas invested by the wider society with identity-centered meanings.

MAS

There are two opposing views of mas-playing today among the Orisha community. Some leaders enjoin their followers not to indulge in mas-playing. This may have to do with the feeling across most religions that the lack of control in the festival encourages loose moral behavior. This view also comes from communities outside of Port of Spain, the centre of the Festival. On the other hand Orisha people have traditionally taken part in Carnival and continue to do so. African masquerade figures transferred to the Carnival context losing some of their specific religious values but gaining as creative entities. Maureen Warner-Lewis pointed to the African links of the Moko Jumbie or stilt mas, the Dragon mas Robber, Jab Molassi and others. It is Orisha people who played African warrior mas – Ju-Ju and Black Indians. Though traditional mas is itself a dying tradition some of these characters are still seen on the streets today.

A Nigerian visiting Trinidad remarked that at Carnival he sees orisha everywhere. This, I believe is not because of any direct representation of the deities, but because their *energies* and *traditions* are strongly in evidence.

Carnival in Trinidad, as in other parts of the world, is an ancient, pre-Christian celebration of life. The earliest reference to and possible roots of Carnival may be the Festival at the Egyptian city/temple at Abydos, the existence of which is mentioned as early as 5000 yrs. BC. The Greek worship of Dionysus «the god from the East» drew on Egyptian rites and through Greek and later Roman/Catholic civilization the festival appeared in other parts of Europe. We have in Carnival therefore an originally *African* festival being brought in its *European* mask to the New World where it is re-integrated with some of its original elements. No wonder our visitor saw «orishas everywhere». What eventually emerged however is both ancient and new in that acting out of the realities and pressure of a new social situation, the orishas manifested themselves in completely different ways.

Jouvay, the opening phase/prelude of the Carnival drama welcomes the coming of the ancestral spirits to the «fete»/feast. From this pre-dawn darkness on Carnival Monday devils, jabs, skeletons, as well as satiric and mischievous mas emerge. Whatever the portrayal the feature common to all *Jouvay* mas *used to be* the wearing of a *mask*. This basic fact lent an eeriness even to the non-threatening mas. In fact the notion and experience of *fear* among both children and adults was characteristic of *Jouvay* rites.

The *feast/«fete»* itself presents offerings of the «self as» for the pleasure of the dogs. In presenting «self as» the masman becomes the work of his imagination in all its God-given and daring glory. As for every spiritual event preparation and self-sacrifice are compulsory. The masman may deprive himself of material necessities to save up and buy materials to build his costume. The living circumstances of some of these traditional players is often in stark contrast to the power and glory of the mas they become. He gives of his best not to the judges (Smokey Joe) but to his gods before whom all are winners. His satisfaction is to live to repeat his offering the following year in even greater glory.

Traditionally the actual process of *becoming* for some mas is itself ritualistic. Masmen playing Dragons and Devils are said to offer prayers before entering the completed mask. Once enmasked, there is ample testimony to suggest that it is the mask that takes over. *Mas'* here is constituted both by mask (character) and music that propels the festival.

The ritual of the festival also demanded traditionally that parts of the costume be disposed of, other parts kept and recycled for the following year. How much of the practice is determined by sheer economics remains a question.

Interestingly, while religious motifs of other faiths (Hindu and Christian in particular) have been depicted in mas, always with controversial responses (Halleluia, Shiva) there seems to have been no documented attempt to portray the orishas. There is the belief among masman that Egypt is a tabooed subject. They give accounts of misfortune and death befalling masmen after these portrayals (George Bailey). The fear and mystery of orisha is strong enough to still to forestall any such depiction, it would seem. (Halleluia Controversy).

It is equally possible that the absence of this representation may reflect on the relatively low visibility of the religion. Carnival as a social drama is always about the contest for territory. It is the stage on which newcomers/ideologies must meet and grapple with rooted concepts and kings, and all this within the larger, annual plot in which the sacred and profane, the private and public, the politician and the populace fight one against the other to protect, grab or recapture space that may have been «formally» taken/lost during the daily social dramas of the past year. Orisha as an institution has not visibly been part of these contentions.

The presence of the orisha in Carnival is nowhere given better testimony than through the voice of calypsonian David Rudder, who in «Bahia Girl» sings of an encounter between himself and a sensuous Bahian/orisha/muse visiting Trinidad Carnival:

Then I star to notice
Like you is a Baptist
She say, Darling, no no.
My darling is not so.
You see Trinidad and Brazil

We have the same vibration
 ile lfe, ile lfe,
 She make me to understand
Then the trim people
take it to the street
 From Sando to Pariatuvier
 Chanung to the bear

(Rudder, 1986)

Orisha is a powerful underground river nourishing not only popular arts in Trinidad but connecting Trinidad with other centres of African creativity in the diaspora. If in Carnival the appearance of the orisha is often diffuse and as masked as the festival itself, its connections with Calypso, the popular music of Trinidad and Tobago, are much more apparent.

In the first place there's the question of origin. The Calypso is rooted in the tradition of West African praise songs. Maureen Warner-Lewis refers to Yoruba song types the *efe* (boast, provocation, insult) and *ote* (defiance, challenge) as being particularly suited to the jostling competitive environment described earlier of post-Emancipation Trinidad. She also points to the function of the Senegambian griot of the rank of Mba Jalo, who is itinerant and composes topical songs (as against the courtly Mansa Jalo or the Danna Jalo who sings of hunters, animals, magic and daring). (Warner-Lewis: «Yoruba Music: Influence on the Minor-Key Calypso.»)

The very name *kaiso*, the original name of the song in Trinidad is an Igbo term of praise and encouragement. This suggests that the song is itself a synthesis of the various African influences in Trinidad (Congo, Mandinka, Mbundu, Hausa, Kalabari, Rada, Soso, Yoruba, among others), musical and oratorical structures from the French and British traditions (including ecclesiastical and legal dialects), folk songs and the songs of other folk.

In terms of the corpus of songs, Europeans in post-Emancipation Trinidad consistently made reference to «wild Guinee songs» with which the Africans contested at Carnival. One of the earliest kaisoes remembered by calypsonian Anilla the Hun who began singing in the 1920's was a call to Shango:

Ja ja ro mi aye
 Ja ja ro mi Shango
 Ja ja ro mi aye
 Babaluba
 Ja ja ro mi Shango

Glossed by Maureen Warner-Lewis as «Ojo ro mi» the singer is complain to the god that he is suffering. The tone of the lament rendered in the minor mode in fact dominated the calypso of the first three decades in this century. Hence, though the language had long changed from Yoruba to French creole to English, the form/mode in which the *kaiso* was sung gave evidence of Africa in the fusion, («Ah look at misery», «It was a bacchanal»).

The response of the singers of the 30's however to Orisha as a religion and to African spirituality in general denied these links. The African-Christian religion called Shouters or Spiritual Baptists in Trinidad received particularly harsh treatment from the calypsonians. This religion had been banned by the colonial government from 1917-1951 and the ridicule its adherents received by black calypsonians was matched only by the brutality of black policemen in enforcing the law

Perhaps through fear of its power, Orisha fared a little better as a subject in calypso. Perhaps as a public interlocutor and social aspirant, the calypsonian of the 30's felt it necessary to distance himself from what was obviously part of his own genesis. But the links between the two are deep and enduring. Warner-Lewis concludes that the Shantwelles in the Orisha «palais» as in the «Kalinda» gayelle were the same singers who led the Carnival bands, in other words who became the calypsonians as the art form evolved. Contemporary evidence of this can be cited in the case of the singer Sugar Aloes, a popular calypsonian whose background and training were in the Orisha yards where he chanted. Similarly in the 30's, calypsonian The Growling Tiger whose African ancestry was Congo/Yoruba attended feasts and saraccas with his grandmother and was very knowledgeable about Trinidad's African culture. Though he too, condemns the Baptists in one song, his description of an Orisha ceremony conveys one of the most striking and powerful images in calypso:

A body of voices singing out loud
As if they want to burst a hole in the cloud
(Tiger, «Yarrabashango»)

In making recordings however, calypsonians were not averse to mining the wealth of Baptist and Orisha music. (Ogun Karanga).

In their ambivalence, calypsonians from the 30's onward tended to focus on the more sensational aspects of the Orisha worship, misrepresenting the religion in the process and reinforcing the fear and taboo with which the religion is still widely regarded. Sparrow's «Shango Man» (1967) illustrates this ambivalence. The persona in the song moves from a position of ridicule to initiation and eventual leadership of a «Shango band». He invites his audience to «follow (him) and come», yet the chorus of the song says: «I beat the drum to Ba Lucifer», a statement reaffirming the Christian obsession that Orisha is devil worship.

The contemporary view of calypsonians however, since the Black Consciousness of the 1970's is much more enlightened and positive. I already made reference to David Rudder in looking at Carnival. Orisha rhythms and beliefs can be found throughout his

work («Hammer», «Calypso Music», «Power and the Glory»). I will give three other examples, each from a different angle. Lord Nelson, a calypsonian and Orisha devotee gives his account of initiation in song from an *insider's* experiential viewpoint that stands in stark contrast to the spectacles of the past, though the defensiveness against the contempt of the wider society is still there: «Aladonye»

Also coming from an insider's experience but of the Spiritual Baptist religion is Superblue. His first hit «Soca Baptist» (1982) describes and uses the infectious Baptist rhythms. While it celebrates the music, the song does little to change the stereotype of the Baptist religion as bacchanalia. There was protest from the Baptists to this song and as a result it was withdrawn from some radio stations.

I am drawing attention however to the fact that in Superblue we find a calypsonian who has built his professional *image* on his religion. His very sobriquet (originally «Blue Boy») derives from the deep blue colour used in Baptist wear and ceremonies. Symbolically blue wards off evil. The singer's costumes therefore all bear this colour motif. He also consistently wears a headwrap as is traditional in the Baptist and other African derived faiths. Further, Superblue has discovered that he need not sing about Baptists in order to make use of the music which is in him. He has been for the past decade the most energizing *Roadmarch* champion, creating music which always draws on his religious roots. Lyrically as well, his work has become more condensed and poetic as against perhaps the rhythmic realism of «Soca Baptist». Finally in the presentation of his songs – in his movement and stylistic signatures – Superblue manifests his religion.

The third example is Shadow. This calypsonian, mysterious as his name, erupted on the scene in 1974 (though he had been singing at least two years before) with a song about a devilish bassman called «Farrel» who played his music in Shadow's head.

I don't know how this thing get inside me
But every morning he driving me crazy
Like he taking me head for a pan yard
Morning and evening like the fella gone mad
And if I don't want to sing
When he start to do he thing
I don't want to but I have to sing
And if I don't want to dance
He does have me in a trance
I don't want to but I have to dance

With that, Shadow or Farrel had the whole of Trinidad jumping wild. African, Indian, black and white. At the first level it is clear that the singer has created an image of his

relationship with his muse of music which is a possession/ orisha relationship. Further through the power of his bassline, he was able to pull a chord deep in his audience that sounded faintly familiar yet evoked a new rush of energy and celebration. While none of this is entirely unconnected from the political context/consciousness/sub-conscious of the day (post-Black Power repression, unchanging hegemonies, the cynical whittling away of dreams...) the appeal was to a force much deeper, older and purer than anything the society had recently experienced. I cannot at this point state analytically that Shadow made use of Orisha music, but perhaps the closest reference in his chord structure was that of the old time steelband which we shall discuss shortly.

Over the years Shadow has continued to visualize more than any other calypsonian, his music as *force* – an active, compulsive entity. This, to my mind, is an Orisha engagement. I don't believe that Shadow is an Orisha devotee – or needs to be, he does not even refer to the religion in his songs. However, he characterizes energy as a source of truth in itself; through music, his songs say, the injustices of a wrongsided world will be put right and people of all nations can be free to be themselves. In this conceptualization of force as an active protagonist in the affairs of men and in the way in which Shadow, garbed in black like a priest of the Unknown, transmits this force in performance, we find Orisha.

Far from being content with these vehicles for their power the Orishas have thrown in *pan*, the steelband of Trinidad. Under conditions similar to the jametie yards in the eighteenth century, this indigenous/internationalized musical instrument was forged by black working class youth in the yards and hills of Port of Spain in the 1930's. Its story however which we cannot develop here, represents the process of continuous protest and resilience of black cultures that have been true from the first contact of Europeans with Africa to today.

It represents moreover the creative triumph and self-redemption of the people of a discarded culture. The banning of the African drum in 1884 led eventually to the development of the bamboo drum, tambour bamboo, through which African people retained their spirit in the contention that is Carnival. Carnival has always been more than mas and its music speaks that message. J. D. Elder makes the point:

Pan is not just an artistic invention – it is the objectivation of man's psychological tendency to react with hostility to psychic dissatisfaction and social status deprivation. It is much more than this, it is a deliberate invasion of an area of artistic activity from which in Trinidad the underprivileged were traditionally debarred through social and economic disability.

(J.D. Elder: *From Congo Drum to Steelband*, UWI, 1972)

By the 1920's bamboo was outmoded as a vehicle for the more sophisticated calypso (*roadmarch*) melodies and for the increased size of bands as Carnival moved upward in acceptability. The Carnival orchestras reflected the hierarchical structure of colonial society, as J.D. Elder tell us, from the bamboo bands at the bottom to jazz type ensembles at the upper end and every likely combination in between. The weight of colonial

oppression on the backs of the people as well as the aesthetic evolution of the festival itself converged and climaxed in the 1930's at the crossroad of rebellion that was the pan.

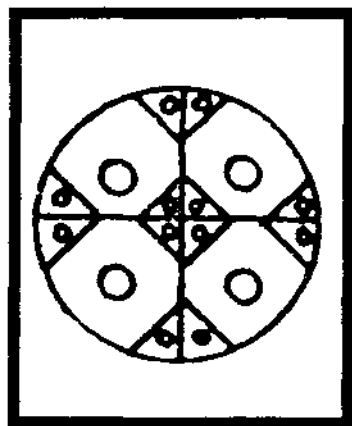
In 1937 social conditions had reached a high point of tension in Trinidad and Tobago. Working conditions were unbearable. Wages were low and unemployment was rampant. Led by Uriah Butler, a trade union leader from Grenada and a veteran of WWI, great mobs had rioted on the oil fields in south Trinidad... The Abyssinian War had raged in Ethiopia and local singers had expressed open dissatisfaction over the treatment that Haile Selassie's empire had received from Benito Mussolini. (J.D. Elder, p. 16).

The steelband, created by the teenagers of the day, was not a racially or politically conscious invention. However in drawing on what was available in their environment, in applying what was within their experience, these youths inevitably and by reflex rather than reflection, drew on Orisha. This fact is clearly stated in the testimony of John Slater, captain of one of the early bands.

There is no doubt in my mind whatsoever, that it was because of our African heritage that we emerged from beating the Shango drums to the bamboo and eventually the steelband... I came from an Afro-centric background. The shango drums must have been one of the first things that my eyes ever beheld... Most of the steelband pioneers I knew grew up in the same Shango atmosphere. Most of us pioneers grew up beating the Shango drums and singing the various African songs... There was a time when the Government... banned the steeldrums for Discovery Carnival, so we told ourselves that we would not be denied and we resorted to the Shango drums. (J. Slater: The Advent of the Steelband, Unpub.)

Slater also in an interview with this writer testified to people jumping «in a frenzy» to steelband in the early days as if «catching the spirit». These links and those between the steelband and the Baptist religion are further explored in a recent publication on the origin of pan by Dr. Fido Blake. As a truly national and indigenous invention the pan has been influenced also by Indo-Trinidadian drumming (*tassa*) techniques and European (piano) tonal qualities. But as we have seen throughout history and in our daily lives, an orisha by any other name is still an orisha.

The Orishas have infused the arts of Trinidad and Tobago and continue to work in ways that are dynamic rather than dogmatic or ostensibly «religious». There is no separation in the African worldview between the sacred and secular. This is the first factor which makes it possible for the Afro-Trinidadian arts to be imbued with original force, what the Western mind calls «holism» but we know simply as *spirit*. In the second place, the orishas offer the arts the resource of *myth*. This aspect is under-explored in Trinidad and Tobago, though a few artists (the early work of Beryl McBurnie, and Astor Johnson in dance, the painter Leroi Clarke) and some Best Village (folk) theater, point the way. Finally, for the African-Caribbean artist the orishas offer *self*, the crossroad of reconciliation between being and history that remains the quest.



«PA LA OSHA TAMBÓ». POR UN CUERPO INMEDIATO: LOS CIRCUITOS SANTEROS EN LA SALSA*

Juan Carlos Quintero
Herencia

En algún momento en la preparación de este trabajo quise comenzar mi participación del siguiente modo: «Pa la osha tambó» es el título de la canción que abre el disco de larga duración de Eddie Palmieri y su orquesta titulado *Eddie's Concerto*. Editado en 1976, este disco forma parte de uno de los momentos más densos que ha vivido el género denominado con el nombre de salsa.» Pero mi relación con la salsa produjo, ante la frase que recoge el título de la canción, un cortocircuito en medio del relato historiográfico que apenas ensayaba. Decidí narrar desde la inmediatez que reclama de sus interlocutores el género salsero. No hablo de inmediatez como un posicionamiento crítico por el cual no transitan mediaciones ideológicas o discursivas, sino de inmediatez en su sentido espacial: la salsa como algo contiguo, entretejido a la cotidianidad y los saberes de una cultura. El título de la canción de Palmieri, la frase «pa la osha tambó», pudo haber servido como un pretexto para emprender un análisis positivista y taxonómico que contextualizara, tediosa y linealmente, qué significa darle un tambor a un oricha en una comunidad afrocaribeña. Sin embargo, creo que lo obvio no es sinónimo de la transparencia o de la simpleza costumbrista. Y quisiera, además, asumir la advertencia de Frantz Fanon acerca de los modos de cierta intelectualidad a la hora de «observar» o discutir aspectos de una cultura nacional. Cito a Fanon:

Esa objetividad, que salta a la vista y que parece caracterizar al pueblo no es, en realidad, sino el resultado inerte y ya negado de adaptaciones múltiples y no siempre coherentes de una sustancia más fundamental que está en plena renovación. El hombre de cultura, en vez de ir en busca de esa sustancia, va a dejarse hipnotizar por esos jirones momificados que, estabilizados, significan por el contrario la negación, la superación, la invención. La cultura no tiene jamás la traslucidez de la costumbre. La cultura evade eminentemente toda simplificación.¹

*Esta es una versión preliminar de uno de varios textos que formarían parte de un libro sobre la salsa.

¹ Frantz Fanon: «Sobre la cultura nacional», en *Los condenados de la tierra*, trad. Julieta Campos (México: Fondo de Cultura Económica, [1961] 1986): 204.

Por lo tanto, decidí adentrarme en los modos de representación y gesticulación del género salsero cuando en algunas de sus canciones son aludidos componentes, presupuestos, deidades o rituales del sistema de creencias afrocaribeño conocido como santería o Regla de Ocha. Habré de detenerme en ciertas canciones, grabadas durante la década de los años setenta, que no constituyen por sí mismas homenajes o saludos evidentes a los orichas o al mundo de la Ocha, sino canciones que articulan algunas de sus claves y especificidades. Me detendré en canciones en las que «lo santero» funciona como una suerte de conductor para escenificar algún gesto, alguna propuesta. No he querido asumir las referencias o signos santeros en la discografía salsera de entonces como meros datos de una «influencia», de una herencia o contacto cultural entre los participantes del género y el sistema de creencias en cuestión. Leere dichos signos y referencias como parte de las operaciones del género salsa.

La salsa, como género discursivo, ensaya modos de narrativización que gustan de producir y desplegar sus sentidos como una suerte de experiencia inmediata, contigua al oyente. Participar en una canción de salsa es una forma, entre tantas, de producir y activar modos de cierta sensibilidad caribeña. La salsa es una suerte de máquina ensamblada sobre una serie de metáforas matrices que aspiran a constituir la inmediatez entre el sonero y el público, la orquesta y el bailarín, entre el tema de la canción y los modos de narrarla. Una gran cantidad de canciones salseras incorporan, por ejemplo, las metáforas del viaje (espacial, musical o sensorial), la comida, el gozo amoroso o sexual y, claro está, el bembé santero, para hablar ya sea de la cotidianidad del barrio, del prejuicio de clase o racial, o del acto mismo que supone cantar salsa. Una canción de salsa gusta de apropiarse del registro de la amistad y la cercanía; el sonero o la sonera gusta de hablarle, de convocar a alguien cercano, conocido. El amigo, la amiga, podríamos decir es el destinatario ideal de un texto salsero. Esto no significa que entre amigos todo se sepa, sólo se comparte cierta cercanía y solidaridad tan frágil y contundente como las emociones mismas.

Ante la operatividad salsera, por lo tanto, decidí nomadizar mi relación crítica con el *corpus* pues he viajado por la salsa y continuo viajando por ella con diversas miradas y equipajes. Soy, además, un lector marcado por la experiencia que supuso crecer en el Puerto Rico de la década de los años setenta y principios de los ochenta. Yo fui uno de los tantos adolescentes que entonces «inauguraba» con su familia lo que allá se denominan «urbanizaciones de clase media», mientras escuchaba canciones que me arrebatában, en más de un sentido, pero que comprendía intermitente y parcialmente. Entonces nada sabía de los contextos y las historias que arrastraba la salsa puertorriqueña como un producto cultural decididamente marcado por la emigración y el exilio a los Estados Unidos y por la experiencia urbana neoyorkina. Sin lugar a dudas, para un practicante o estudioso de la santería, el *trademark* vocal, del Sonero Mayor Ismael Rivera, la exclamación «Jecua Jey» es un enunciado comprensible y filiable a las formas de reverencia ante la diosa Oyá. Para mí era solamente una expresión feliz y distintiva de Maelo y en mi adolescencia lo relacionaba con las cientos de palabras, sonidos y gritos que recorrían las canciones: «salte pallá», «ahí», «qué rico», «echa», «aja», entre otras. Tampoco entendía, pero en aquellas noches en medio de un baile no me iba a preocupar por tales asuntos, cuando Héctor Lavoe proclamaba que con «los santos no se juega» y había que hacerse «una limpieza con Rompe Zaragüey». Entonces tampoco

percibía la mezcla de urgencia y alegría en la voz de Gilberto Santa Rosa, cuando en la reedición del viejo número de Justo Barreto, advertía, con su «Sarabanda, Changó ta beni», del inminente enfrentamiento entre Oggún y Chango. Ante esta situación se podría decir «que para el buen entendedor, pocas palabras bastan» y que los nombres de los orichas, o las palabras en yoruba que recogen estas canciones estaban destinadas únicamente a ser reconocidas por los practicantes; sin embargo, sospecho que, tal vez, un número considerable sino mayoritario de las personas que antes disfrutaron y aun hoy bailan al son de la salsa puertorriqueña no dominan del todo estas referencias. Por otra parte, el género no le exige tal *expertise* a su público y creo que hablar de intenciones limita y achata la densidad de este *corpus* literario y musical afrocaribeño en sus múltiples registros y participantes. Habría que hablar, en otra ocasión, de otro tipo de comprensibilidad, de otro lugar, precario e intermitente al experimentar estas especificidades textuales, nacidas sobre todo de la mezcla y de la yuxtaposición en el momento en que un radioescucha o una baliadora se sintonizan con la salsa.

La cercanía política y afectiva del género salsero se cifra en la escenificación de una experiencia compartida e inmediata aun cuando se narren visitaciones de los dioses. Ismael Rivera, en una canción al Cristo negro de Portobelo en Panamá, narra —remedando a Pablo en Damasco— cómo ha escuchado la voz del Cristo, entregándole las tablas de la ley y la política de la amistad salsera —como Jehová hiciera con Moisés—. A diferencia de los mesías o los profetas, el sonero iba camino a un vacilón y además llama negrito² a su Cristo. Me disculpan la lectura, estas canciones hay que escucharlas:

Yo estaba en un vacilón,
yo estaba en un vacilón,
fui a ver lo que sucedía,
cuando ya me divertía
y empezaba a vacilar,
no sé de dónde una voz vine a escuchar:
«y qué expresión tiene tu rostro,
se refleja la alegría,
estás rodeado de tanta hipocresía,»
es el nazareno
que te da consejos buenos:

² Dentro de la cultura puertorriqueña esta palabra tiene diversas significaciones, no todas festivas. Pero para localizar mejor el uso de la palabra por la voz de Maelo recordemos los versos de Pedro Pietri en su célebre «Puerto Rican Obituary»: «Aquí Qué Pasa Power is what's happening/ Aquí to be called negrito/ means to be called LOVE.» P. Pietri: *Obituario puertorriqueño/Puerto Rican Obituary*, trad. A. Matilla Rivas (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1977).

«a quien no mires a quien,
dale la mano al caído,
y si acaso bien malo ha sido
dale la mano también,
házle bien a tus amigos
y ofréceles tu amistad,
y verás que a ti lo malo
nunca se te acercará,
en cambio todo lo bueno,
contigo siempre estará.»³

El Cristo le dijo que cuidara a sus amigos y que no cediera en su plante, en su pose, en su alarde, en su trabajo. Maelo cita la letra que le ha dado el Cristo negro que es todo un himno a la solidaridad del amigo. En la salsa se le habla a alguien que está ahí al lado, se le responde a los instrumentos, se los deja hablar para que nosotros «comprendamos». Se pueden encontrar en las canciones de salsa, por centenares, saludos, interjecciones, interpelaciones, preguntas, mandatos para que escuches: «Óyelo bien», «escucha», «oye bien mi amigo», «suénalo», «sacúdete» entre otras. Saberse, entonces, convocado por la salsa es sentirse tocado, en-notado en alguna fibra, en-clavado en alguna costa o cuerpo.

Así, recoger lo azaroso como tema, lo casual, el encuentro fortuito es una estrategia en muchas de las canciones de salsa para simular que se está hablando de algo inocuo. Siempre se está llegando a la rumba, siempre se está formando un bembé, siempre se llega a tiempo a un lugar a decir algo, a bailar lo cantao, a cantar lo bailao. De la composición y voz de Ismael Miranda, cito fragmentos del «Señor sereno»:

Se formó la rumba,
se formó la rumba,
todo el mundo contento esta,
y ya vienen los soneros,
rumberos a armonizar,
empiezo yo por cantar,

³ «El nazareno» en *Fania All Stars Live*, autor: (D.R.). Canta: Ismael Rivera, versión en vivo, 5:40, Fania, JM-CD 00515, 1978. Ver versión en *Eclipse total*, en esta grabación aparece como autor de la canción Henry D. Williams. Tico Records, LPS 88606, 1975.

una cumbia pa Colombia,
un guaguanco a Venezuela,
son montuno a Panamá,
y cuando voy a empezar
a cantarle a mi Borinquen,
viene uno a interrumpir,
dice que el señor sereno,
a mí me manda a dormir.

(Coro) Señor sereno, ¿por qué me manda a dormir?

(Soneo) Ay que yo no soy quiquiribú,
yo soy un negro carabali [...]⁴

Esta composición narra un intento de censura ante una canción dedicada a Puerto Rico. El sonero—joven que «ya tiene veintiuno»—ofendido al ser interrumpido y negársele la oportunidad de cantarle a su país, luego de haberle dedicado varias canciones a las demás naciones latinoamericanas, impreca frontalmente la figura policiaca del sereno. Nótese que un intermediario anónimo le ha dado la noticia del mandato de sueño del «sereno», el cual regula las calles y marca el tiempo en el vecindario. El toque de queda para la canción dedicada a Puerto Rico hace que el sonero desafíe la orden jugando con las resonancias del vocablo «sereno» que contrastan con el ritmo y el tono de la canción, además de que el sonero asume su identidad carabali al reclamar su canción para Puerto Rico. No hay que olvidar que carabali en muchos textos del siglo XVIII y XIX tanto en Cuba como en Puerto Rico era sinónimo de esclavo rebelde y antropófago, según las ficciones de los amos.

Se impone, tal vez, un paréntesis teórico. El historiador puertorriqueño Angel Quintero Rivera ha estudiado las transformaciones y negociaciones que los artesanos mulatos puertorriqueños llevan a cabo en su búsqueda de «reconocimiento civil» a finales del siglo XIX y comienzos del XX, y señala específicamente cómo la danza puertorriqueña, en su forma y en su interior melódico, a través del uso del bombardino, logra un efecto de camuflaje de los ritos y las percusiones cimarronas.⁵ En el estudio de Quintero Rivera la salsa es asumida como una manifestación que «hereda» una serie de características rítmicas y temáticas, de valores revelados, del pasado cimarrón. Para Quintero Rivera, el cimarrón constituyó su identidad mediante la evasión y el retraimiento, contribuyendo de este modo a establecer las «raíces» de las formas populares puerto-

⁴ «Señor Sereno» en Jerry Masucci Presents...*Super Salsa Singers Vol.III*, autor: Ismael Miranda. Canta: Ismael Miranda, 5:20, Fania Records, JM 580, 1980.

⁵ Angel G. Quintero Rivera: «La música puertorriqueña y la contra-cultura democrática: espontaneidad libertaria de la herencia cimarrona», *Folklore Americano*, n. 49, (ene.-jun. 1990): 135-67.

riqueñas en las que Quintero Rivera lee tendencias al retraimiento más que a la confrontación directa ante las prácticas del estado colonial. La proposición en torno al camuflaje me parece una de las más innovadoras dentro de su trabajo y, de hecho, facilita algunas de mis aproximaciones a la salsa. Sin embargo, si tomamos como ejemplo el desafío simultáneamente urbano y carabali del sonero ante el sereno en la canción de Ismael Miranda, podemos apreciar cómo la salsa camufla precisamente un efecto contestatario, una risa corrosiva, una propuesta oposicional desde la aparentemente inofensiva y muy masculina reunión callejera. En última instancia «Señor sereno» es una canción que habla de las formas del silencio y la prohibición colonial ensayadas ante formas de reunión y celebración populares. El camuflaje, despojado de implicaciones sociológicas y etnográficas, es un contexto al interior de algunas canciones de salsa: hay canciones de salsa que camuflan el tejido de sus tópicos, la lógica que las estructura y el «sentido» de sus imprecaciones; en muchas de estas canciones mientras se está hablando de un viaje al mercado se habla de las sensaciones que produce el viaje narcótico, mientras se habla de la comida se cuele una reflexión en torno a la música, en torno al sexo, en otros momentos hablar de ciertos estereotipos populares (el vago, el borrachín, la prostituta) puede revelar también una crítica y una resistencia hacia las construcciones de los sujetos por parte del Estado. Más que un rostro marcado por los hábitos del retraimiento, la máquina salsera, se hace la tonta, se hace la pendeja en medio de la plaza fortificada no para «escapar», sino para fundirse con el entorno. Parecer que no se lo está diciendo, cierta «espontaneidad» amistosa escenificada: los puertorriqueños nos llamamos «primo, papá, compi» aún antes de la violencia. Camuflar la respuesta y trabajarla constantemente no significa necesariamente evadir una oposición, tal vez se trata de esquivar una violencia represiva simulando la inocencia. Con Josefina Ludmer diríamos, que en el *corpus* salsero emergen mecanismos de resistencia, esas «tretas del débil», similares a los que ensaya Sor Juana Inés de la Cruz⁴ en su «Respuesta a Sor Filotea» ante las autoridades eclesiásticas del México colonial. Decir que no se está diciendo, y en lo que digo que no he dicho nada, voy diciéndolo todo.

Ahora ¿qué sucede con esta cercanía constitutiva del gesto salsero cuando aparecen los signos y los referentes santeros? ¿de qué modo se inserta o reelabora las especificidades santeras la máquina salsera? Sería imposible anotar, en estos momentos, todas las referencias o las canciones que implican a la Ocha. Como sabemos, espiritualidad y corporalidad no son experiencias ni zonas escindidas en muchos de los sistemas de creencias afrocaribeños, por lo tanto, aludir a la santería en muchas de estas canciones significará asumir una identidad y una especificidad cultural que desea ser leída desde el registro de una experiencia espiritual que no excluye el gozo y que, en la mayoría de los casos, está filiada a eventos de la cotidianidad. En otras palabras, proponemos que cuando el número salsero metaforiza la experiencia o el tema que lo ocupa desde la forma o desde residuos del bembé santero, accedemos a otra versión, entre las múltiples que tiene el género, de producir esa inmediatez constitutiva de lo salsero, con la salvedad de que una vez la canción asume la forma del bembé, o ciertos presupuestos

⁴ Josefina Ludmer: «Tretas del débil», en *La sartén por el mango*, eds. Patricia Elena González y Ethana Ortega. (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984): 47-54

de la práctica religiosa santera, la canción permite leer la gestualidad salsera como una experiencia musical que simultáneamente es una experiencia espiritual.

Se trata de formas de inmediatez dialógica que prescinden de largas explicaciones; en la reedición de la canción titulada «Suéltame»⁷, del legendario Arsenio Rodríguez, hecha por la orquesta de Larry Harlow, el sonero se dirige a un sujeto femenino que parece que le ha hecho un amarre: «Suéltame que me tienes amarrao», dice el Coro y el sonero responde: «Oye mora linda me tienes salao». Más aún, en la canción el sonero asume la voz del hierbero que conoce las matas y las plantas del monte: «Cogiste albahaca blanca/esencia conquistador/un pedazo de mano santa/y un poco (d)e polvo de amor». En otra canción titulada «Señor botánico»⁸, compuesta por Rubén Blades y cantada por Ismael Miranda, nos encontramos con una situación similar pero esta vez el sonero es el que va al botánico pidiéndole «altamisa y unas hojas de laurel» para ver si puede dejar de amar a María Luisa, alusión al personaje principal de otros de los éxitos de Ismael Miranda. El sonero, previo a la canción, nos ha advertido que sospecha que lo han embrujado. Más adelante el sonero-amante rogará: «Oiga señor botánico deme un remedio bien fuerte/ pa ver si puedo quitarme/ pa ver si puedo olvidarme/ pa ver si puedo quitarme el amor de esa mujer». En otras canciones la proximidad de los interlocutores es tanta que termina enrareciendo o eliminando la anécdota sobre la que discurre la canción; se la presupone de tal modo que el lector o escucha parece haber llegado a una conversación de extraños. En el número «Casimira»⁹, en la voz de Chamaco Ramírez, topamos con unos versos iniciales que parecen apuntar hacia la imposibilidad de transparencia en lo que concierne a los corazones y deseos humanos. El sonero comienza con los siguientes versos: «¿Quién te dice una verdad?/¿Quién te dice una mentira?/cuidao Casimira que te dañan la vida». La canción continúa y no sabemos si el sonero es meramente un amigo preocupado o un amigo chismoso —tal vez sea ambas cosas— mientras el Coro repite: «Cuidate bien Casimira que te dañan la vida». Entre los soneos se escucha luego, «Mira que ten cuidao con quien te metes, con quien andas, Casimira, Casimira»; en otro instante aparece un «Oye cuidate de la maldad, cuidate de la mentira, Casimira». De repente, la precaria anécdota estalla en insinuaciones, el sonero suelta la bomba: «En la Botánica de Cantera fue que yo vi a la vecina, Macorina» —Coro— «Oye, la vecinita del frente se está metiendo en tu vida, Casimira». Aquí la cercanía de la interpelación se conforma con recortar un fragmento de una conversación en la cual la referencia al trabajo, del que quizás Casimira sea objeto, confirma la preocupación inicial del sonero: las emociones humanas se niegan a la transparencia. Al final de la canción, no sabemos por qué la vecina se ha metido en la vida de Casimira. El sonero, sin embargo, hace su advertencia y hasta ha marcado un ebbó: «Con ese tumbao de santero cubano, te dije horita, que te ponen las patas parriba», más tarde oímos: «Prepárate pa que te cure una carne de gallina, Casimira».

⁷ «Suéltame», en *Orchestra Harlow Salsa*. Autor: Arsenio Rodríguez. Canta: Junior González, 6:22, Fania Records, SLPD 00460, 1974.

⁸ «Señor botánico» en *Orchestra Harlow & Ismael Miranda. Con mi viejo amigo*. Autor: Rubén Blades. Canta: Ismael Miranda, 4:02, Fania Records, SLP 494, 1976.

⁹ «Casimira», en *Planté bandera. Tommy Olivencia y su Orquesta con Chamaco Ramírez*. Autor: Catalino (Tite) Curet Alonso. Canta: Chamaco Ramírez, 4:37, Inca Records, 1042, 1975.

La insinuación, en otros momentos, parece sustituir la anécdota; la sustitución discurre a través de la lengua en clave, codificada, de los amigos, o de los que participan, aunque sea precariamente, de ciertas convenciones y creencias. En «El hijo de Obatalá» escrita por Catalino Curet Alonso¹⁰, el referente santero sirve para configurar la interpelación de un sonero que parece desafiar o retar a un contrario. El desafío es aquí un modo de nombrar la ascendencia, de trabar una identidad. El sonero comienza: «Dime todos los sabores de África primitiva, dime todos los sabores de África primitiva, pero dime en tambores porque el tambó fue mi vida». El desafío apenas dura cuatro versos pues el sonero enuncia un modo de la confraternización amparado en la jerarquía, autoridad y emotividad que representa Obatalá: «Si me llevas como hermano pon tu mano en el tambó, el hijo de Obatalá ya se contentó». Aquí hermanarse es nombrar el sabor, es producir una extensa sinestesia: nombrar un sabor es nombrar un pasado «primitivo» pero a través de un lenguaje percusivo que aplaca a un hijo del mayor de los orichas. El sonero señala quién es su padre en el santo mientras sonea: «El hijo, el hijo de Obatalá ese, soy yo», «Obatalá, Obatalá, el santo mayor, cabeza de los demás». Más aún el sonero es una voz transtemporal y transespacial, que en 1973, desde Nueva York, celebra y constituye su identidad diciendo «Yo soy un niche del Africa primitiva». No hay que olvidar el contexto de producción de muchas de estas canciones; la convergencia de exilios que recoge la ciudad de Nueva York dialoga en medio de un panorama público dominado, a finales de los años sesenta y principios de los setenta, por el activismo político de la comunidad negra estadounidense y por el *Nuyorican revival*, entre otros procesos¹¹. En la canción salsera, sin grandes explicaciones, se homenajea al panteón yoruba; con la Ocha es posible asumir una voz y un contexto. Por cierto, el número de Palmieri, «Pa la osha tambó» es un largo número, de 10 minutos con 10 segundos, fundamentalmente dominado por descargas, en el que el sonero proclama, sin montar un relato o crónica al respecto: «Hace tiempo que vengo cantando y sonando el tambó/ y con la Ocha que cura y que ayuda sabiéndolo to»¹². Aquí si hay anécdota es mínima y sólo se constituye desde este microrelato que alude doblemente a una anterioridad imprecisa y a los poderes de la Ocha; como si el momento salsero, de la década de los setenta, su momento glorioso, permitiera hablar del tiempo según la Ocha, de otra tradición musical y espiritual que ha estado sonando a pesar de «algo». Los versos parecen querer subrayar que antes no hubo silencio, el tono parece aludir a formas de resistencia y mecanismos de disimulo que han mantenido ese canto a la Ocha y que en el ahora de la canción se declara a viva voz.

Habría que estudiar en otro momento, si los usos de la voz del sonero o la sonera guardan homologías con los modos de la voz del medium, del caballo, del muerto; quizás esto permitiría discutir y repensar esos momentos «inconexos», esos supuestos

¹⁰ «El hijo de Obatalá», en Ray Barreto. *Indestructible*. Autor: Catalino (Tite) Curet Alonso. Canta: Tito Allen, 5:02, Fania Records, LPS 00456, 1973.

¹¹ Véase de Juan Flores: «Que assimilated, brother, yo soy asimilao: The Structuring of Puerto Rican Identity in the U.S.», en *Divided Borders. Essays on Puerto Rican Identity* (Houston: Arte Público Press, 1993): 182-95.

¹² «Pa la Osha Tambó», en Eddie Palmieri. *Eddie's Concerto*. Autores: I. Palmieri/V Venegas. Canta Ismael Quintana, 10:10, Tico Records, TSLP-CD-1409, 1976.

«disparates» que emergen en la improvisación, esas múltiples temporalidades y espacios que recorre la voz, esas canciones que empiezan *in media res* dirigiéndose a un destinatario que parece conocerse como la palma de la mano. Pero ¿quién habla en muchas de estas canciones? Me parece que no debemos confundir el narrador, el hablante, esa voz que dice «yo» con el sujeto biográfico que presta su voz en la canción o con el compositor(a) de la canción. Se trata de un efecto genérico, de una instancia producida por la administración de voces, personajes y tonos que supone todo género discursivo, por eso en la canción caben relatos autobiográficos, alusiones a eventos, citas de otros textos y hasta cierto delirio productor. Por otra parte, cabe señalar que la labor y el diálogo que surge entre el cuerpo de la composición y la improvisación del sonero debe pensarse como una relación de colaboración y coautoría. El sonero puede inventarse sus deidades y sus protecciones musicales. Entre insinuaciones podemos asomarnos a la fantasía; en la voz de Ismael Rivera, volvemos a escuchar, otra visitación, otra revelación del más allá. Esta vez se trata de un regalo prometido por esta entidad llamada «San Sereni». Cito los versos iniciales:

San Sereni me dijo que a mi me iba a regalar una guarachita,
que preparara la festividad que me iba a invitar a la santa rumbita,
que me aprendiera bien el son-sonero que nunca nunca le pierda el compás,
que él traerá un santo bongocero y San Timpalio me acompañara,
San Sereni me dio el son sonero, mi son sonará.¹³

San Sereni exige una fiesta y además ha pedido que el sonero cante y que cante bien. En medio del coro y respuesta, el sonero parecería ser marullado por este «santo»: «Dime qué es lo que pasa que siento un jaleo, lleva». En otro momento de la canción nos habla el santo: «Con la santa misa, tú no me vez pero yo te veo». Obviamente la canción recoge residuos, resonancias de la experiencia del tambor al santo pero se trata de una ceremonia eminentemente musical; San Sereni es un compositor en el más allá que ha ofrecido una composición a cambio de una fiesta en su honor. Durante el soneo, Maelo intercambia en sus improvisaciones los modos de calificar a San Sereni: escuchamos en primera instancia, «San Sereni, San Sereni, santero», luego, «San Sereni, San Sereni, sonero».

La circulación política de la gestualidad salsera ha escapado a la conjugación tanto de la oficialidad colonial como a la patriotería estridente, de izquierdas o derechas, porque simplemente no se la toma tan en serio (su seriedad es una doble sonrisa) y porque sólo se preocupa por un traspaso subcutáneo que paradójicamente es capaz de escucharse en todos los *stereos* del Caribe, en todas las esquinas del archipiélago y la ciudad. Su capacidad de reproducción es tan artificial que sólo requiere de un grupo de

¹³ «Son Sonero», en *Ismael Rivera y sus Cachimbos. Soy Feliz*. Autor: J. Ortiz. Canta: Ismael Rivera, 3:05. Vaya Records, VS- 35, 1975.

amigos para transvestir su complejidad musical y textual. En «Todos somos iguales», canción que forma parte de la importante colaboración entre Willie Colón y Celia Cruz, se levanta un alegato a favor de la heterogeneidad y pluralidad de creencias. Cito:

Si todos somos iguales
ante las leyes de Dios
¿por qué tantas falsedades?
¿por qué tanta discusión?
lo mismo Buda que Mahoma
Yemayá que Sanfancón,
gozan viéndonos felices
y sufren nuestro dolor.¹⁴

Sin embargo, lo notable de esta canción, cuyo coro repite ceremoniosamente «Yemayá, Mahoma, Changó», es que a través de ella no hay una sola referencia a una figura tutelar, deidad, santo o protección cristiana. En la canción se nombra al budismo, al Islam, han desfilado los nombres de Orula, Oggún, Elegguá, Aggayú y Obatalá y hasta al misterioso Sanfancón chino. El silencio a veces es la estridencia y aquí, por eliminación, el interlocutor de esta canción parece ser alguien que desconoce o se resiste ante esta heterogeneidad religiosa a la que Celia le canta. Por cierto, la sonera enfatiza una y otra vez la precariedad del cuerpo y la inminencia de la muerte: «Tu cuerpo después de muerto quedará en la tumba fría». Es notable la agresividad de la primera intervención de Celia previa a la canción: «Oye, ¿mejor que yo? la tierra que es la que me va a tragar». Sin duda, la sonera y la canción reaccionan ante un intento de jerarquización y supeditación de los sujetos. El alegato consiste en demostrar cierta correspondencia en cuanto al tipo de relación que establecen los distintos dioses o iluminados con los humanos, fundamentalmente en lo que concierne a la compasión para, entonces, desde ahí armar la posibilidad de la tolerancia. Para la salsera hay una legalidad espiritual común que se desencuentra con la opacidad de las voluntades de poder humanas. Nuevamente, como Maelo, Celia Cruz encumbra los poderes de la amistad: «Aprecio mas la amistad, el dinero no vale ná»

La constitución de las subjetividades en la salsa emerge en la convocatoria de lenguas y presupuestos locales, creencias y tonos amalgamados por la improvisación de un sonero o una sonera colocado en la inmediatez de la amistad. En 1979 sale al mercado una colaboración entre Celia Cruz y una de las instituciones musicales de la salsa puertorriqueña: la Sonora Ponceña. El disco emblemáticamente titulado *La ceiba* inclu-

¹⁴ «Todos somos iguales», en Cruz & Colón. *Only They Could Have Made This Album*. Autor Félix Hernández. Canta: Celia Cruz. 3:00, Vaya records, JMVS 66, 1977

ye como número final una canción a su vez intitulada «La ceiba y la siguaraya»¹⁵ y en ella la agrupación ponceña y la Rumbera Mayor celebran el encuentro de dos especificidades nacionales a través del lenguaje salsero pero sobre todo a través del lenguaje del monte. «Hoy mi rumba nadie la calla/ porque se unieron al fin la ceiba y la siguaraya» dice el coro de esta canción. En otro momento, Celia canta: «Entre la Ponceña y yo la combinación no falla/ porque de Ponce es la ceiba y de Cuba la siguaraya». La ciudad de Ponce, es, de hecho, una ciudad importantísima dentro de la historia musical urbana de Puerto Rico. Ponce, además, durante el siglo XIX fue considerada una capital alterna en la isla¹⁶. La alusión a la pertenencia ponceña del árbol sagrado por excelencia responde al hecho de que Ponce es famosa, entre otras cosas, por contar con una ceiba centenaria que se ha convertido en un sello distintivo de la ciudad. Por su parte, la identificación de Celia con la igualmente poderosa siguaraya (a la que el mismísimo Benny Moré cantara) es un modo de especificar que se trata de una colaboración espiritual y musical entre nacionalidades.

Para terminar quisiera comentar la canción «Cari-caridad»¹⁷ que forma parte del extraordinario disco *Hommy-A Latin Opera* grabado por la orquesta de Larry Harlow. El disco *Hommy* es la versión salsera de *Tommy*, la opera en rock'n roll hecha por el grupo británico The Who. Por su parte la opera salsera narra la historia de Hommy, un niño, ciego, sordo y mudo que, sin embargo, es un virtuoso en el tambor. Este hijo de Obatalá, llamado en otra canción «el genio borincano con su gracia en la mano», es un bendecido que conversa con Dios y que al final del disco milagrosamente logra hablar. Durante el disco accedemos a la voz interna de Hommy a través del narrador, sin embargo, en «Cari-Caridad» Hommy le habla a su familia y a su barrio por primera vez. Las primeras palabras de Hommy son las siguientes:

A nianana nananana nanana nananana —oigan bien—
tengo resuelto el problema,
vengo a acabar con la pena,
lo que traigo es cosa buena,
lo que traigo es caridad

(Se repite lo anterior)

Y todos los santos llegan
saludando y bailando
y la bendición reciben toditos en general

¹⁵ «La ceiba y la siguaraya», en Celia Cruz y Sonora Ponceña. *La Ceiba*. Autor: Joe Torres. Canta: Celia Cruz, 6:29. Vaya Records, JMVS 84, 1979.

¹⁶ Véase Angel G. Quintero Rivera: *Patricios y plebeyos: burgueses, hacendados, artesanos y obreros. Las relaciones de clase en el Puerto Rico de cambio de siglo* (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1988).

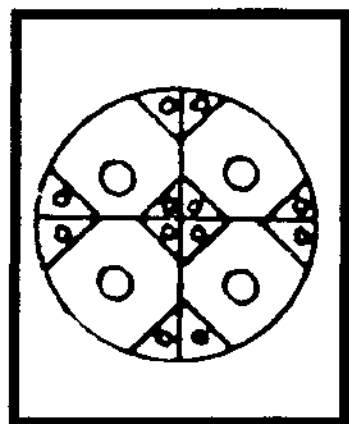
¹⁷ «Cari-Caridad» en Orchestra Harlow. *«Hommy» A Latin Opera*. Autores: Larry Harlow y Jenaro (Henry) Alvarez. Canta: Junior González, 6:04, Fania Records, SLP 00425, 1973.

caridad, caridad, cari caridad,
con Changó, Yemayá, «O Mio»¹⁸ Obatalá
y ahora les voy a explicar.

Las palabras de Hommy escenifican el descenso de los orichas en el tambor al igual que esbozan un intento de explicación en torno a qué significa su presencia. El término «caridad» en el soneo funciona fundamentalmente como un atributo, una cualidad, pero ocasionalmente el sonero la articula como un sujeto, escuchamos por igual: «Caridad, caridad, lo que traigo es caridad» y en otro momento «Tambó pa Caridad». Hommy en sus primeras palabras, ante su comunidad, articula una propuesta utópica que pasa por la celebración del panteón yoruba. Hommy explica los usos de los santos: «Pa que me amparen, pa que te amparen, pa que nos libren del mal». La caridad envuelve la utopía de Hommy y, en este texto, la caridad debe entenderse como una forma de colocarse en la historia, en el presente de la comunidad y no como un acto descontextualizado de descargue de culpas o de ayuda al prójimo o al necesitado. La caridad es un amparo colectivo que escenifica una moralidad solidaria; Hommy-el sonero apunta hacia la inmediatez política, hacia un contexto desde donde se actualizan y operan los poderes de la caridad. En el soneo Hommy llama a un acto colectivo: «Vamos a implorar, pero vamos a implorar por la guerra que hay en Vietnam». Este disco está montado sobre la metáfora del músico como un sujeto cuyas destrezas de comunicabilidad lingüística tradicionales son pobres o limitadas comparadas con sus habilidades musicales. La salida oral de Hommy, de hecho, en la estructura del disco, marca un fracaso y un cierre pues en la canción siguiente, y al final de esta ópera, la comunidad reacciona burlonamente ante lo que consideran un «sermón» proclamando a continuación el gozo instantáneo y sin restricciones. Hommy vuelve a su silencio inicial. La gesticulación santera de Hommy es desatendida por una comunidad que la ha relacionado o filiado con los modos de la evangelización y la moralización pública; una práctica ajena a los modos de difusión de la Regla de Ocha.

La salsa se ha asomado al terreno difícil del sabor y las pulsiones articulando, por igual, modos de la risa, la cautela, el gozo, la mezcla, al igual que propuestas sobre la multiplicidad de las moralidades. Los circuitos santeros, en los textos que hemos comentado, son, sobre todo, un presupuesto, casi siempre se asumen por conocidos y no hay en estas canciones un intento didáctico o sociológico que aspira a describir o explicar la Ocha. Los circuitos santeros, en estas canciones, complementan el complejo vocabulario de emociones que recorre el cuerpo salsero al proveernos una serie de comentarios en torno a la permeabilidad de una cotidianidad cultural que viaja entre sus instrumentos y a través de sus creencias.

¹⁸ Esta palabra no se escucha claramente en la grabación, podría ser «O Mio», «Hommy», u «Obi»



LOS SERVICIOS ESPIRITUALES EN GUYANA

Laura D. Vilar Álvarez

El proceso de sincretización que operó en la América Latina y el Caribe ocurrió en diversas esferas como el lenguaje, la música, las artes plásticas y la religión. En esta última se gestaron múltiples formas de la conciencia social religiosa donde la práctica de los cultos sincréticos son un elemento común en toda el área.

El caso que nos ocupa, los *servicios espirituales* en Guyana, son un tipo de culto sincretico que observamos en dicho país durante una investigación de campo, donde comprobamos que su practica tiene un fuerte arraigo dentro de la población guyanesa actual.¹ Ellos constituyen un modo de celebración frecuente en las iglesias o templos populares de Guyana, de marcado carácter ritual-festivo, cuya organización jerárquica no se corresponde totalmente con los patrones establecidos por las instituciones eclesiásticas oficiales.

Sin embargo, por su carácter sincretico, en ellos pueden encontrarse elementos de diferentes religiones —ya sea en el lenguaje musical o verbal, en la liturgia, o en los objetos empleados dentro de ella— lo cual es un proceso lógico si se tiene en cuenta la diversidad de religiones que se asentaron en este país, sin obviar aquellas de origen africano que también echaron raíces en suelo americano.

Entre las religiones fundamentales que llegaron a Guyana se encuentran el cristianismo, el hinduismo y el islamismo. Del cristianismo están presente la Iglesia Católica y la Protestante, esta última con mayor feligresía en sus variantes adventista, bautista y presbiteriana, de las cuales existen numerosos ramales en Georgetown, la capital.

Sólo como ejemplo mencionamos algunos aspectos que demuestran la diversidad de elementos que participan en la liturgia, tales como la imagen del Sagrado Corazón de Jesús, la imagen de bulto de San Antonio de Padua y el estandarte del León de Judea; la presencia de la Biblia cuyos pasajes se utilizan para iniciar la ceremonia; así como el uso de los himnos de la iglesia anglicana para acompañar el ritual y la diversidad de los conjuntos instrumentales que lo acompañan.

¹ El trabajo de campo se realizó por un equipo de investigadores del CIDMUC de La Habana y del Ministerio de Cultura de Guyana.

El templo donde se celebran estos cultos consiste en el empleo de la planta baja de una vivienda como lugar para la ceremonia y la planta alta como vivienda del dueño o dueña de la casa, que en todos los casos es el oficiante principal del templo y es reconocido como reverendo (*reverend*).

La construcción de estos templos o iglesias, es muy económica porque es usual la construcción de viviendas sobre pilotes en Guyana, por lo cual queda un área vacía que puede aprovecharse para el templo. Es característico en ellos la existencia de un altar permanente en la casa del oficiante, donde se colocan objetos que tienen un significado y una utilidad muy específicos. Por ejemplo, el caracol (*gubi*) y la güira (*calabash*) se emplean para el culto de los ancestros africanos; así como las herramientas de carpintería simbolizan la casa de Cristo.²

Este culto se realiza por diferentes motivos que se relacionan directamente con las necesidades individuales o colectivas que manifiestan los creyentes: *un sueño, una promesa a cumplir o el homenaje a un antepasado*. La ceremonia consiste esencialmente en preparar una mesa de ofrendas alrededor de la cual se realizan los oficios religiosos. Estos oficios se basan en el encendido de velas, la lectura de pasajes de la Biblia, la realización de cantos acompañados por instrumentos musicales y el logro del estado de trance o posesión por parte de uno o varios de los creyentes.

Según la situación que motive un servicio espiritual, la reunión adquiere características particulares, las que se observan en la decoración de la mesa ceremonial, en el vestuario de los participantes, en las acciones rituales, así como en el tipo de conjunto instrumental. Y estas diferencias en cada uno de los servicios espirituales es lo que define las variantes existentes.

De ahí que se denomine *mesa africana* cuando se rinde culto a los ancestros o deidades africanas; *mesa amerindia* cuando se dedica a los antepasados amerindios, y así sucesivamente se llamarán los tipos de mesa de acuerdo con la nación o procedencia que hayan tenido los familiares fallecidos de las personas, sean estas de ascendencia holandesa, china o hindú, invocándose de esta manera a la diversidad étnica que nutrió la población guyanesa durante toda su historia.

Otra de las variantes de los servicios espirituales es la *ceremonia de la luna nueva*, la cual se corresponde con el ciclo lunar. Su base litúrgica fue la de dar lectura a pasajes bíblicos donde se intercalaba el canto responsorial de himnos anglicanos acompañados de un membranófono denominado *cunfa*, una pandereta, crotalos y dos sonajeros llamados *shak shak*. El objetivo principal es dar la bendición a los participantes.

Otra de las variantes en los servicios espirituales son las *ceremonias cunfa*. Estas poseen un mayor alcance que otras celebraciones de carácter ritual festivo, ya que tienen un alto grado de complejidad, y logran una gran aceptación dentro de la población, por lo que se convierten en un acontecimiento social muy importante para los guyaneses, sobre todo entre aquellas personas que tienen un marcado antecedente africano en sus familias.

Las ceremonias *cunfa* pueden efectuarse en cualquier zona del país pero se concentran hacia la franja costera del Norte, ya que es el área principal de asentamiento de las perso-

² Estos objetos fueron observados en la vivienda de Ivon Henry, reverendo de uno de los templos visitados en Georgetown (1985).

nas con este antecedente étnico. El motivo fundamental de la ceremonia es rendir tributo a los antepasados africanos, de ahí que se efectúe a partir del día primero de agosto, precisamente la fecha en que se celebra en la actualidad la abolición de la esclavitud en las excolonias inglesas del Caribe. Aunque el servicio se ofrece esencialmente para los ancestros africanos, también se le tributa a los espíritus amerindios, chinos, holandeses, portugueses e hindúes.

Los creyentes se reúnen en el templo alrededor de la llamada *mesa de los oficios*, lugar donde se colocan las ofrendas que consisten en objetos y alimentos como huevos crudos, frascos de perfume, hojas de croto (*Codiaeum variegatum*, Blume), maíz sin cocer, velas de diferentes colores y agua de río, entre otros atributos.

Las velas colocadas sobre la mesa poseen varios colores para representar a los grupos raciales que se vinculan a la celebración. Por ejemplo el verde, el negro y el violeta se usan como símbolos de los antepasados africanos; el amarillo para los antepasados hindúes; el rojo para los amerindios, y el blanco para el hombre blanco.

La ceremonia consta de varios momentos fundamentales:

- 1- El inicio donde la o el reverendo da gracias y lee algunos fragmentos de la Biblia.
- 2- El encendido de las velas colocadas en la mesa de los oficios.
- 3- La preparación dentro del templo de una serie de varas de caña brava (*Bambusa Vulgaris L.*). En ellas se colocan banderas con los colores de las velas que están sobre la mesa ceremonial.
- 4- El enterramiento de esas varas en el patio de la casa.

Es de señalar que en una ceremonia *cunfa*, se destaca el color que represente el santo o el antepasado de la persona que ofrece esta celebración.

Durante la ceremonia el reverendo o cualesquiera de los creyentes puede caer en estado de posesión y mantenerse así durante todo el tiempo de duración del servicio. Es en este estado cuando se establece el vínculo con los ancestros.

La presencia del culto a los antepasados evidencia una concepción animista en esta ceremonia que encuentra su posible origen en las religiones africanas, las cuales ya se practicaban en los siglos XVI al XIX (período de la trata esclavista) en las diversas regiones de extracción de sus pobladores para América y el Caribe, aunque esta concepción también se encuentra en las religiones de la India y China.

Otro de los aspectos de la religión africana presentes en las ceremonias *cunfa*, es el poder dado a las deidades africanas, las que simbolizan elementos naturales como el agua, la tierra y el viento, entre otros, de forma similar a como se denominan en otros países del Caribe.

Las deidades principales de esta ceremonia se resumen en el cuadro siguiente:

<i>Deidad</i>	<i>Color</i>	<i>Significado</i>
Changó	Rojo	la fuerza
Yamela	Azul	el mar
Ochún	Blanco	la fuerza divina
Oggún	Negro	la comprensión
Obtla	Amarillo	el dinero
Elegguá	Morado	la protección
Orula	Verde	el poder de la adivinación

Los colores de estas deidades son hábilmente utilizados en los atributos que se colocan en la mesa ceremonial para identificar la deidad a la que se está ofrendando.

En estas ceremonias el vestuario es un elemento característico aunque no obligatorio; en el caso de las mujeres de mayor edad se emplean vestidos largos hasta los tobillos con diseños basados en el contraste de colores. Las mujeres más jóvenes usan blusas y sayas cortas. El vestuario se completa con el uso de pañuelos en la cabeza, colocados en forma de turbante. Los hombres participan con la ropa cotidiana.

Los bailes se realizan sólo cuando la persona está en trance, y están determinados por la deidad que poseeó al creyente; de ahí que al tratarse en este caso de deidades africanas, se acentúan los movimientos pélvicos y de rotación de las caderas y ondulatorios en los hombros. Los bailadores, como también los participantes, siempre estarán descalzos.

El conjunto instrumental que participa en estas ceremonias está formado por tres unimembranófonos de caja con forma tubular cónica, con la membrana tensada por atadura de aro y tirantes de sogas y cuñas parietales de tensión. Estos se diferencian por sus dimensiones y en la terminología que se emplea para cada uno. De forma genérica se le denomina al conjunto como tambores *cunfa*, y de manera individual se le nombran del más agudo al más grave como *cut can*, *jabb drum* y *anayance*. Estos términos no tienen un significado específico y su gramática la recogimos a partir de su fonética, lo cual fue corroborado por los propios informantes-practicantes.

La construcción de estos membranófonos se realiza de forma artesanal y su aprendizaje ha sido por tradición oral y a partir de la experiencia empírica que han ido acumulando de generación en generación los constructores, que por lo general son además los mismos tocadores.

La caja de los tambores es de duelas y para ello se cortan de manera que quede el extremo superior de las mismas más ancho que el inferior. Durante el proceso de construcción las duelas se unen mediante aros de metal que hacen la función de aros de sujeción.

La membrana es de piel de chivo, la cual después de curtida se coloca en el extremo de mayor diámetro de la caja del instrumento. Para fijar y tensar la membrana se utiliza un sistema de doble aro: el primero permite el enrollado de la membrana mientras que el segundo —de menor diámetro— se superpone deslizándose por encima de ella, hasta fijar el parche en el extremo de la caja. Estos aros se preparan con cañas de bambú unidas en los extremos por el amarre de un cordel. Para completar el sistema de tensión se coloca un enrollado de sogá gruesa de henequén que se ata unos centímetros más abajo de la membrana y el tirante de sogá más delgada. Estos tirantes enlazan el parche con el enrollado de sogá pasando en zig zag por encima de los aros, perforando la membrana y por debajo del enrollado de sogá gruesa, hasta rodear completamente la caja. Por último entre la superficie de madera y el enrollado de sogá gruesa se colocan cuñas de madera que contribuyen al aumento de la tensión.

Durante la ejecución, a partir de una visión frontal de estos tambores, el *cut can* se sitúa al centro, a la derecha el *jabb* y el *anayance* a la izquierda.

Para la ejecución, los tambores se colocan entre las piernas del tamborero quedando los tambores perpendicularmente con respecto al piso. En ocasiones el tambor descansa completamente sobre el piso o apoya sólo su borde inferior, otras veces queda suspendido ligeramente. En ocasiones los tamboreros suelen sentarse a horcajadas encima de los instrumentos, cuando estos se colocan horizontalmente sobre el suelo.

Se tañen siempre con ambas manos y predomina el golpe abierto hacia el extremo o borde de la membrana. Otra forma de ejecución es con el canto de la mano y con el codo, alternando los golpes en el borde y centro del parche, ya sea con la mano abierta o cerrada, o con el canto de la mano y con el codo del tocador.

Para afinar los tambores el tocador golpea los aros y las cuñas parietales de tensión auxiliándose con una maceta y una estaca de madera provocando el deslizamiento de los aros y por tanto el incremento de la tensión de la membrana.

La música que se escucha en esta ceremonia tiene características diferentes. Al inicio y durante algunos momentos del culto, se cantan himnos propios de la iglesia anglicana, los cuales se acompañan con un solo golpe reiterado en uno de los tambores. En otros momentos, el cantor solista es acompañado por los tres tambores y una pandereta. Los participantes responden en coro al canto del solista.

De forma general, el *cut can* realiza las improvisaciones y los otros dos tambores hacen los ritmos más estables; sin embargo, en algunos momentos de la ceremonia los tres tambores interpretan el mismo discurso rítmico. La participación de los instrumentos al inicio del toque no es simultánea; generalmente comienza el *cut can*, después la pandereta, el *jabb drum*, y finalmente el *anayance*.

Es importante destacar que la improvisación rítmica en el registro agudo indica una inversión de planos tímbricos en relación con la concepción africana originaria, en la

cual la improvisación corresponde al tambor de registro más grave, lo que indica una concepción tímbrica europea.

El sistema de tensión de los membranófonos es uno de los aspectos que permite inferir el origen étnico de estos instrumentos, de ahí que por su sistema de tensión, el antecedente del tambor *cunfa* pueda ubicarse entre algunos tipos de membranófonos del área del Calabar, zona que fue abastecimiento de esclavos de las colonias inglesas en el Caribe, de ascendencia etnocultural carabalí.

Aunque no pretendemos en este trabajo hacer un análisis comparativo de manifestaciones similares, es evidente que en los servicios espirituales, en específico las ceremonias *cunfa* reflejan el proceso de transculturación y síntesis que ha sido denominador común en la formación de manifestaciones músico-danzarias de antecedente africano ocurridas en casi todos los países del Caribe, por lo que su estudio nos permite acercarnos un poco más a los procesos de identidad ocurridos en esta área geográfica y cultural.

BIBLIOGRAFIA

AGERKOP, Terry

1984. Conferencia «La música de Surinam», ofrecida el 24 de diciembre de 1984 en el CIDMUC.

ALÉN, Olavo

1985. *Trabajo de investigación en la República Cooperativa de Guyana. 1ra. expedición*. Edición Ligera, Ciudad Habana, CIDMUC.

BROMLEY, Y.

1986. *Etnografía teórica*. Moscú, Ed. Nauka.

BRUK, Salomón

1981. *Guyana en la población del mundo. Prontuario etnodemográfico*. Moscú, Ed. Ciencias Sociales.

ELI, V. y Vilar, L.

1985. *Diario de trabajo de campo en la República Cooperativa de Guyana*.

FILITZ, Friedrich

1975. *The Hymnal of the Protestant Episcopal Church in the USA*. New York, Ed. The Church Pension Fund.

FRANCO, J. L.

1975. *La diáspora africana en el Nuevo Mundo*. La Habana, Ed. Ciencias Sociales.

GÓMEZ, J.

1985. «El folklóre: su papel en la formación de las culturas nacionales de los pueblos del Caribe». *Temas*, Ciudad Habana, n. 3.

GUERRA, R.

1970. *Azúcar y población en las Antillas*. La Habana, Ed. Ciencias Sociales.

GUYANA

1975. *Monografía de la República Cooperativa de Guyana*. Ciudad Habana, Emp. Medios de Propaganda del C.C. del Partido Comunista de Cuba.

GUY Heath, R.

1974. «The function of Mith», *Kate*, Georgetown, n. 8.

HOWARD, J.

1967. *Drums in the Americas*. New York, O.A.K. Publication.

LEÓN, Argeliers

1986. «Continuidad cultural africana en América», en *Anales del Caribe*, La Habana, Centro de Estudios del Caribe, Casa de las Américas, v. 6, 1986.

SACHS, C.

1940. *The History of Musical Instruments*. New York, W.W. Norton Company Inc.

SEYMOUR, A. J.

1975. *Dictionary of Guyanese Folklore*. Georgetown, National History and Arts Council.

SUGRIM, K.

1977. «Some Historical and Demographic Information on the Amerindians of Guyana», *Bulletin of the Amerindians Languages Project*, v. 1, n. 1.

SMITH, R.

1964. *British Guiana*. London, Oxford University Press.

TIMI de Edi

1961. «Los instrumentos yorubas», *Etnología y folklore*, La Habana, n. 6.

TOKAREV, S.

1975. *Historia de las religiones*. La Habana, Ed. Ciencias Sociales.

VILAR, L.

1989. *Trabajo de campo en la República Cooperativa de Guyana, 2da. expedición*. Edición Ligera, La Habana, CIDMUC.

WILLIAM, L.

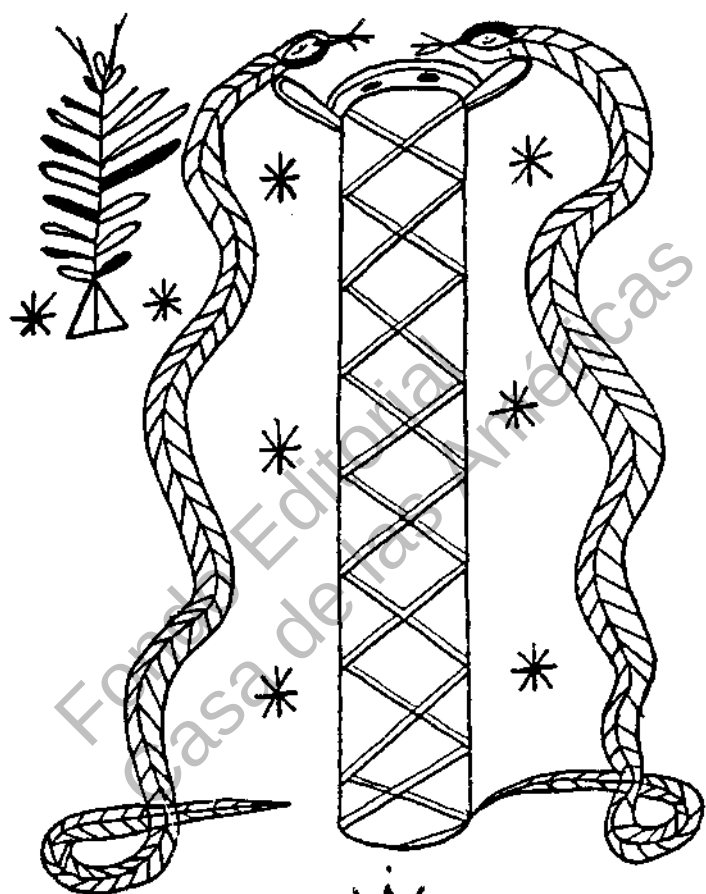
1975. *The Chinese Emigration to the West Indies. A Trip Through British Guiana*.

TESTIMONIOS

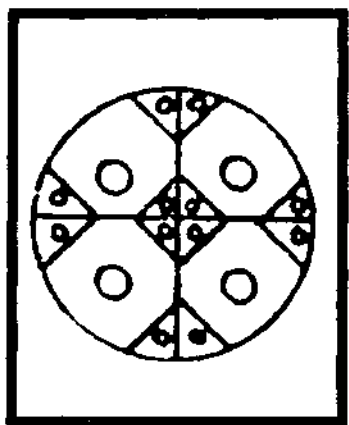
Coujel Anthony, John, (reverend) 40 años, Triune Mystical, Brother Hood Apostolic Mission Ancient of the Most High, Georgetown, Guyana.

Critchloer, Ivan, (tocador *cunfa*) 45 años, Tucville Housing Scheme, Georgetown, Guyana.

Henry, Ivon (reverend) 55 años, Tucville Housing Scheme, Georgetown, Guyana.



<<< Dam -  Balah >>>



LA RELIGIÓN VODÚ Y UNA EXPERIENCIA DANZARIA: *DORÉUS*

Nicole Lumarque

Vodú es un término dahomeyano que significa *espíritu*; es un nombre genérico del dialecto Fongbé de Fon, uno de los más variados grupos etnolingüísticos de África. Es también un culto africano de Dahomey que engloba toda la vida religiosa y moral de los Fon, que en Haití adquiere el nombre genérico de *vodú*, de *bembé* en Cuba, de *bombadomblé* en Puerto Rico, de *macumba* en Brasil, de *cundobe* en Uruguay y Argentina, de *cupita* en Honduras, de *shango* en Trinidad y *curandería* en Colombia.

Los esclavos de África Occidental en su mayor cantidad llegaron a Haití con sus culturas y diferentes etnias como congo, ibo, nago, fon, yoruba, guedeve, arada, etc. Tenían una cosmogonía común e hicieron una fusión de sus cultos. El grupo dahomeyano predominó por su extensa población recogiendo el fon como lenguaje común. Los esclavos eran obligados a ser bautizados por la religión católica por razón del compromiso que tenían sus amos, según el Artículo 2 del Código Negro del 13 de Marzo de 1685. Así sus amos se protegían de una religión desconocida para ellos.

El vodú haitiano nació con el sistema religioso vodú de Dahomey, el catolicismo y algunos rasgos de la religión musulmana, porque los yorubas que recibimos también fueron influidos por esa religión.

El *houngan* (sacerdote del vodú) o la *mambo* (sacerdotisa), después de curar a un enfermo puede mandarlo a hacer una peregrinación a una iglesia católica para agradecer al santo que lo salvó. Este santo en realidad es el santo sincrético en el vodú, es decir, en el caso de Erzulie en la religión vodú, le corresponde la Virgen María en la religión católica.

Es una religión popular practicada principalmente por los campesinos, en las provincias y en algunos sitios retirados de la capital. Poco a poco se le ha admitido por las clases medias y altas. Hoy en día, a menudo, las canciones religiosas católicas están acompañadas en la iglesia con ritmo vodú. El vodú toma auge según la clase política existente.

El vodú es un sistema religioso que tiene sus leyes, estructuras y principios cósmicos. En su jerarquía, el *houngan* o *mambo* son considerados como el padre o la madre de

todos los adeptos, la *confians kay*, asistente del houngan que conoce todo lo concerniente al templo, el *hounguenicon*, director del grupo musical, el *La place*, que lleva la espada y dirige los *porte drapeaux* (quienes lo acompañan en el saludo con las banderas), el *houngogui*, tocador del tambor especialmente iniciado, los *hounsi*, servidores del templo llamados *petit kay*, los *hounsi kanzo*, esposos o esposas de los *loas*.

El *houngfor* es el templo del vodú, y consta de las siguientes partes:

1º) El *peristyle*, local de acceso para los invitados, en cuyo centro está plantado el *poto mitan*, poste por el cual bajan los *loas* (las deidades o santos).

2º) La *kay misté*¹, espacio o cuarto sagrado donde está el *pé* (altar). En este último se encuentran:

- la piedra sagrada.
- los *pot tèt*: jarros que guardan el alma de los iniciados.
- los *govr*: cántaros que contienen los *loas*, que hablan por su boca.
- los *packet congo*: paquetes de tela que contienen residuos de ceremonia que sirven para curar a los enfermos.
- los atributos de los *loas*: machete de Oggún, bote de Agoué y la pipa, el morral de Zaca, la cruz de Guede.
- la espada.

3º) El *guevo*, cuarto destinado a los pre-iniciados, se abre únicamente a estos, mientras que uno puede llegar hasta la *kay misté* sin compromiso.

El pre-iniciado recibe una formación integral en el *guevo*: lleva sus ropas de color blanco y sus ofrendas. Las ropas se usan a su salida del *guevo*. La ceremonia *boule zin* que es una prueba de fuego, en caso de iniciación, es la que le da al pre-iniciado el nombre de *hounsi kanzo*. Viene después la *descendre des colliers* (bajada de los collares).

A cada iniciado le corresponde un *loa* que es su *met tèt* (a quien el iniciado pertenece).

Existen diferentes ritos en el vodú. Los más conocidos son: el *Rada*, el *Petro* y el *Congo*². En cada rito hay divinidades especiales que se vinculan con algunos elementos de la naturaleza y tienen su ritmo, su danza, sus símbolos, sus atributos, sus funciones; también sus días y sus equivalentes en la religión católica (cf. Anexo).

¹ El *houngan* puede tener una *kay misté* para cada ritual (*Rada*, *Congo*, *Petro*, *Zandor*) y un altar dedicado a un sólo *loa*.

² Como no se encuentra en el anexo el rito *Zandor*, precisamos que este rito es el de las sociedades secretas, como las denominadas *Zobop*, *Bezango*, *Sans Poël*.

Existen también en el vodú varios cultos, entre ellos:

1º) El culto de los *loas*, que comprende el saludo, el *trance vèvé* (los símbolos de los *loas* que uno desea invocar), el saludo de las banderas (hecho por *La place* y los *porte drapeaux*), los sacrificios, las ofrendas, las invocaciones, el ritmo, las danzas, las canciones, los rezos, el tambor como objeto sagrado, las libaciones, entre otros.

2º) El culto de los *jimaguas* (gemelos).

3º) El culto de los funerales. Su principal ceremonia consistiría en quitarle al muerto el secreto que le fue confiado (*Dessounin*).

Señalemos que *ouetté mort landlo* (sacar del agua el alma de un iniciado fallecido) es una ceremonia que se hace en principio un año después de la muerte. En esa ceremonia se haría *boulé zin*, entre otros.

La crisis de posesión o trance es un aspecto de los principios cósmicos del vodú. Por lo tanto, con la entrada del *loa* en el adepto se produce el fenómeno de la transfiguración porque es un *loa* que está instalado. El trance es muy profundo y no se reconoce por el gesto o comportamiento común o no común del poseído. Los que poseen el secreto de este sistema son habilitados a pronunciarse, porque tienen el código que comprueba la presencia del *loa*. También tienen la potestad de comprobar este fenómeno, personas clarividentes que no pertenezcan al círculo de los practicantes del vodú.

El *loa* se manifiesta en varias ocasiones y formas:

- cuando se le invoca,
- en una ceremonia en que se le canta y se toca el tambor de una forma tal que atrae su presencia,
- de manera espontánea en cualquier situación y lugar.

En la puesta en escena de *Doreus*, una creación del Ballet Folklórico de Haití que presenta los ritos más conocidos (*rada*, *congo* y *petro*), pudimos observar un fenómeno de trance espontáneo.

En la parte de los funerales de *Doreus* donde se tocaba un ritual *rada*, asistimos a una coreografía que no había formado parte de los ensayos, cuando una bailarina del conjunto, trazando un círculo en el escenario con su cuerpo, alteró los movimientos danzarios marcados previamente.

Ello tuvo la singular característica de desarrollarse en el mismo periodo de tiempo destinado a esa parte de la coreografía y se mantuvo en el mismo espíritu de la obra; pero era una interpretación inusual, desconocida para los propios productores del espectáculo.

Esta experiencia mencionada fue una muestra del constante desarrollo de la tradición por parte del Ballet (con creación e innovación) para no estar a la zaga de los movimientos sociales. Constituye, además, un desafío a la búsqueda del equilibrio entre la inspiración creativa y el respeto a la historia y la tradición.

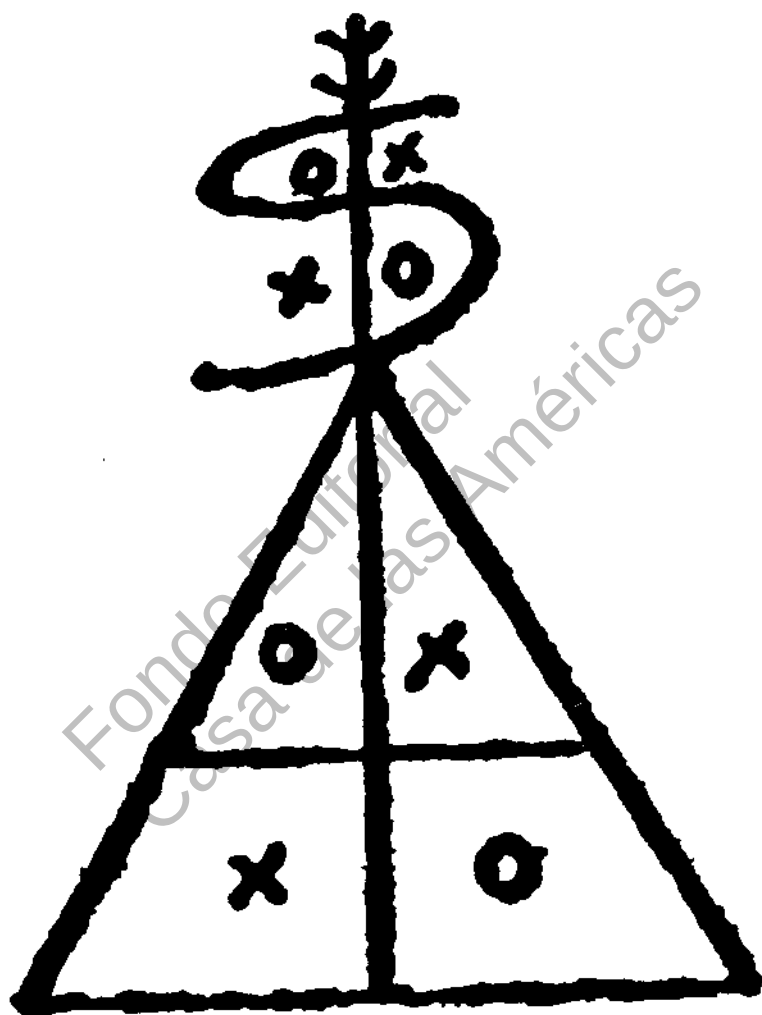
Nombres	Ritos	Colores	Árboles Preferidos	Tipos de posesión	Ofrendas
Dibalo	Roda	Bianco	Todas los árboles, particularmente el algodón y la soya	Imitación de los movimientos de la tubera	Relacionadas con el blanco: gallinas, arroz, leche, huevos
Adja Wodo	Idem	Azul y blanco	Idem	Idem	Idem
Erili		Azul rosa	Cinuelo	Aire seductor, un comportamiento provocador	Objetos de tocador, arcas reboscadas y refinadas, arroz, pollos
Agwe	Idem	Bianco verde	—	Búsqueda del agua para sumergirse y nadar	Carnes blancas, gallinas, bebida reboscada: champña
Sindji y Douu	Petro	Negro Gris	Mango y calabaza	?	Animales negros o grises: cerdos, gallinas de Guinea, pavos, gallinas
Ogu Feraj	Roda	Rojo	Calabaza	Lenguaje autoritario y irreal	Gallo colorado
Ogu Marmet	Petro	Rojo	?	?	Gallinas desplumadas vivas, cabras y cerdos negros
Sago	Roda	Bianco	?	?	Macho cabrito, gallo colorado
Ago Tanc	Roda	Bianco	?	?	?
Legba	Roda	?	Cinuelo	Brutalidad, fuerza, violencia	Casabe, arroz, plátano verde frito, gallo ahigarrado
Lola	Roda	Gris	Aguacate	Aire campesino	
Zaka	Roda	?	?		Maité, pan, "raspadura", aguardiente
Gede	Petro	Negro Violeta	Linero	Macabra y subida de color	Arenques salados, cabras negras, gallinas negras
Barré-Sandji	"	"	"	"	"
Gé-an Brinié	"	"	"	"	"
Hédig Kégo	Longo	?	?	Brutalidad	Perros vivos

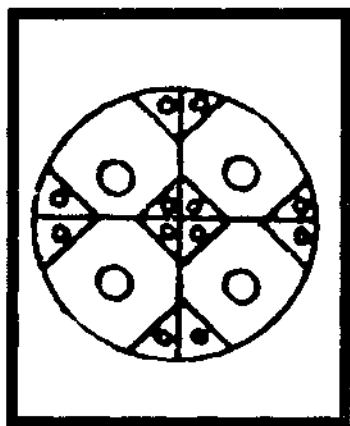
ANEXO: Cuadro de los loas.

Este Cuadro ha sido realizado en colaboración con nuestro amigo Guérin Montilus. Gracias a las investigaciones que él ha llevado a cabo sobre el terreno en Haití, nos pudo comunicar, desde el comienzo de nuestra búsqueda sobre el vodú, algunas informaciones que nos protegen de toda interpretación apresurada.

(Tomado de: Laënnec Hurbon: *Dieu dans le Vaudou haïtien*, Paris, Payot, 1972.)

Atribuciones	Caracteres	Maradas	Sincretismo católico	Elementos	Símbolos
Riqueza, fortuna, felicidad	Príncipe del bien, Ira plaza	Fuentes y ríos	San Patricio representado cazando las serpientes de Irlanda	Agua	Culebra, arcuans
	Esposa de Dabala				
Amar	Mulata, coqueta, sensual, belleza y gracia, lujo y placer, prostituta	Orillas de los ríos	La Virgen María	Idem	Corazón
Protección, navegación, comercio marítimo	Mulato, ter clara, ojos verdes como el mar, oficial de la marina	Mar	San Ulrick	Idem	Barcas, remos
Desgracias	Guardián de las tumbas y los mares	Fuentes, grutas, montañas		Idem	Cubo
Lucha contra la muerte	Guerrero y soldado	Calabaza (árbol), bambú	San Jacobe	Fuego	Espada plantada en la tierra
Viage	Diabla, bruja	Bosques		Fuego	Echuzza
La suerte, lluvia	Loa de la tempestad y del trueno, violencia, vanidad	Los aires	San Juan Bautista	Aire	Machos cabrios
Lluvia	Trueno-huracán-ciclón	Los aires	Idem	Aire	Lagarto
Protector de las casas	Interprete de los Loas; guardián de las barreras, de las encrucijadas y de las carreteras; rival de Dabala	Barreras y encrucijadas	San Pedro o San Antonio (objetos perdidos)	Tierra	Un anciano inválido y mal vestido
Curación	Loa curador protector de los "curanderos"; guardián de los templos vodu	Los árboles	San José	Idem	Campesinos con caha y pipa
Recolección	Loa campesino y cultivador encargado de las campos y la agricultura, desconfiado, enredador, ávido de ganancias; manifiesto encono por los ciudadanos	Campes		Idem	Campesino con modales campesinos, talego, pipa, etc
Maleficio a hacer o a rechazar	Loa de la muerte	Cementerio y lugares soterrados		Idem	Cadaver, cruz negra
	Jefe de Gédé			Idem	Sombrero de copa alta, hábitos negros
	Esposa de Baró-Samdi	Mapeu		Idem	
El mal					





ESTUDIO DE LOS RECURSOS PLÁSTICOS DE LA SANTERÍA

Lázara Menéndez

En su condición de apuntes, este trabajo se propone un acercamiento preliminar al análisis de los elementos sobre los cuales pueda estructurarse una valoración de los recursos plásticos reconocibles en los conjuntos y objetos que participan en el complejo conocido como santería o regla de Ocha.

El arte en el universo particular de la santería, no se manifiesta como una actividad específica y relativamente independiente de la práctica religiosa. El sistema de dominación impuesto a los esclavos y sus descendientes en la colonia, y sobre los sectores y grupos más pobres del proletariado en la República neocolonial, permitió la aprehensión hipertrofiada de la realidad, que fue útil al mantenimiento de la relación esclavista y favorable al desarrollo de las creencias religiosas, a mas de constituir una forma de resistencia, una expresión de la supervivencia, y una manera de enfrentar la realidad a través de procedimientos ilusorio-compensatorios; pero no propició una recreación de las tradiciones propias de las artes plásticas africanas.

El complicado proceso de reorganización, readaptación y reelaboración de las tradiciones africanas operado en Cuba, condicionó que se conservaran de modo desigual, y que unas manifestaciones pudieran dejar su huella, mientras otras no; entre las que no quedaron, a nuestro juicio, está la práctica escultórica.

La inexistencia de la influencia escultórica yoruba en Cuba no debe reducirse unilateralmente a la carencia de herramientas adecuadas o —únicamente— a la falta de tiempo, sino que debe hurgarse en lo que Roger Bastide denominó «ruptura entre etnia y cultura». Al desarticularse esa relación por el traslado forzado de los africanos, el reestablecimiento de la misma se produce en condiciones no idénticas, pues las relaciones económicas, sociales y culturales han variado con respecto a las originarias; por tanto, las variaciones en las condiciones objetivas y subjetivas no permiten la repetición de las manifestaciones artísticas.

No debe perderse de vista que las formas de adoración yoruba también sufrieron el proceso de reelaboración que dio por resultado una expresión cualitativamente diferente. La fragmentación y el localismo de la práctica religiosa yoruba a la que aluden

Berta Sharevskaya¹ y Pierre Verger² se desdibuja en Cuba, pues la santería es una respuesta espontánea y necesaria de globalización, generalización y hasta de solidaridad en las condiciones económico-sociales del nuevo contexto; por ello, aquel que en Cuba practique la santería adorará a Olofin, Olorun, Oddua, Obatalá, Yemayá, Changó, Ochún, Elegguá; poseerá guerreros, canastilleros, osun; realizarán las mismas ceremonias rituales de iniciación, ituto, presentación al tambor, visitas a la iglesia católica, y otras.

Las transformaciones en el ámbito religioso determinaron la necesaria elaboración de nuevas imágenes para expresar los nuevos contenidos religiosos. En virtud de la carencia de pensamiento particular de la religión y el imperativo de valerse del pensamiento por imágenes, propio del arte, para comunicar sus concepciones específicas, se sirve de la importancia que para el arte tiene el aspecto emocional, la carga subjetiva que aporta el hombre como agente transformador de la realidad en la necesaria relación dialéctica sujeto cognoscente-objeto de cognición.

Se mantuvieron algunos rasgos conceptuales y formales que evocaban el antecedente africano, sobre todo en aquellos en que se evidenciaba la relación con la estructuración social. Changó se siguió considerando Alafin de Oyó, Yemayá, Ochún y Oyá, señoras, dueñas y reinas de mares, ríos y tierras. Sus coronas, manillas, irukes, sólo indicaron una ideal posición secular sin referente real. Los contenidos esenciales variaron, pero no todas las formas desaparecieron; tal es el caso de una de las figuras que se emplea para significar a Elegguá, que aunque no es yoruba sí tiene un equivalente africano; de igual manera ocurre con los tableros de Ifá.

En la santería, la base informativo-conceptual fundamental la dan los mitos, fábulas y leyendas que se transmiten oralmente y que de modo asistemático han sido compiladas en las «libretas» de los practicantes. Una especial peculiaridad tienen los mitos y leyendas populares. En ellos se manifiesta la imperiosa necesidad de esclarecer las bases de la existencia humana. Los mismos, afirma Leizerov:

[...] muestran cómo en la conciencia social de un grupo o clase de individuos de la sociedad se presentan, de manera históricamente determinada, la realidad natural y social concreta. Se muestran las contradicciones reales de la época y también su solución ideal e idealizada en forma de mitos.³

Al ser la mitología la base informativo-conceptual de la práctica, esta deviene por derecho propio una fuente de conocimiento, valoración y recreación de la imagen artística; pero el practicante no se limita a una apropiación creadora de la mitología, sino

¹ Berta Sharevskaya: «Las religiones del África Tropical. Contribución a la crítica de las concepciones fideístas occidentales de los cultos africanos autóctonos», en Armando Entralgo: *África. Religión*, La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 1979.

² Pierre Verger: *Flux et reflux de la traite des nègres entre le Coast de Benin et Bahia de Todos Os Santos du XVIII-XIX*, París, Mouton, 1968.

³ N. L. Leizerov: «El reflejo anticipado y la creación artística», *La estética marxista-leninista y la creación artística*, Moscú, Ed. Progreso, 1980, p. 201.

que incorpora a la práctica religiosa sus vivencias concretas, sus aspiraciones particulares; por consiguiente, la apropiación creadora de la realidad constituye otra fuente para la conformación de la imagen artística.

En el contexto de relaciones del complejo ritual Ocha-Iḡa el sincretismo religioso cumplió una doble función: por una parte, acomodó la percepción visual en tanto que los orichas africanos en su mayoría tuvieron que ser equiparados con los santos católicos, y esto se expresa visualmente en la incorporación de estampas, litografías, tallas en madera o esculturas de yeso representativas del santoral católico; por otra parte, contribuyó a la recreación y a la nueva cualificación del fenómeno religioso y su referencia visual, ya que instó a soluciones interesantes, a la flexividad y a la asimilación de valores culturales diferentes.

La configuración del mundo sobrenatural se elabora a través de los objetos que el practicante selecciona. Lo trascendente está en el contenido atribuido, no en la escala, y en algunas ocasiones, tampoco se encuentra en el material con que está elaborado. Los conjuntos rituales más significativos por su valor simbólico son dos: los Guerreros, compuestos por la famosa trilogía Elegguá, Oggún, Ochosi y Osun; y el canastillero, lugar donde se colocan los objetos representativos de Obatalá, Yemayá, Ochún, Dadá, Oyá, y la tinaja de los Ibeyi. Changó, con el resto de los santos, se disponen al frente del canastillero o en los lugares que se indique a través de cualquiera de las variantes adivinatorias. Si numéricamente la cifra es poco significativa, cabría preguntarse cómo es posible que se pueda crear la sensación de «horror al vacío». A nuestro modo de ver se produce por la cantidad y variedad de objetos, atributos e imágenes de diversa procedencia y disímil naturaleza.

Altas y hornacinas se disponen por toda la vivienda colmando de color, texturas y hasta de olores diversos el ambiente cotidiano. Las relaciones entre ellos responden a criterios tamizados por la profesión de fe, pero no es menos cierto que se reconocen recursos como la armonía, la proporción, el equilibrio, en virtud de la persistente búsqueda de seguridad y estabilidad individual en un medio que realmente no lo brindaba.

La necesidad de realización individual se expresaba en el ámbito de la hipertrofiada asimilación de la realidad. Ideales de belleza que no podían alcanzar por su posición económico-social se vieron revertidos en la configuración de sus dioses. La fastuosidad y el oropel no estuvieron ausentes de las concepciones religiosas emanadas de la santería, pero también, en función de provocar goce y complacencia en el dios, el individuo proyectaba lo mejor de su fantasía y creatividad; por ello discrimina, selecciona, reflexiona y sintetiza lo que considera más hermoso o bello para destinarlo a sus santos.

Al plantear un objetivo, el hombre procura alterar la realidad conforme a sus propias necesidades e ideales; estando insatisfecho con la existencia dada, aspira a perfeccionarla. El concepto de finalidad incluye la noción de lo debido y deseado [...]. Con la formulación de una finalidad comienza la actitud creadora activa del hombre frente a la realidad.⁴

⁴ G. L. Ermash: «Objetivo socio-estético de la creación artística». *La estética marxista-leninista y la creación artística*, Moscú, Ed. Progreso, 1980, p. 204

En los arreglos de canastillero, tronos y altares, o en la confección de collares, vestidos, irukes, se respetan las normas tradicionales, así como los preceptos que impone la creencia, pero el sujeto también es libre de optar por piezas, materiales, combinaciones que considere más adecuadas dentro de sus posibilidades individuales. Se pone a prueba su capacidad, su habilidad y su talento para el ordenamiento de todos los componentes del conjunto ritual. No todos los practicantes desempeñan esta función, pues se solicitaba de aquellos que hubieran demostrado su habilidad.

Se desarrollaba el gusto personal, individual, no se reconocía la tradicional disociación entre creador y espectador, aunque se reclamara, en ocasiones, el concurso de aquellos que evidenciaban talento, maestría para la creación, lo que evidenciaba un reconocimiento a la capacidad creadora, aunque no siempre se obtuvieran los mejores resultados, justo porque los códigos conceptuales y formales no eran patrimonio exclusivo de unos pocos, y esto facilitaba el diálogo entre los diversos conjuntos y los expectadores-autores. La creación artística se manifestaba como una actividad más dentro de la vida, y si no fue posible alcanzar niveles más altos de realización artística no fue por falta de creatividad, sino porque estos hombres eran obligados a refrenar su poder de creatividad.

El carácter defensivo de la práctica, su falta de sistematicidad, la ausencia de un cuerpo teológico, entre otros factores, no contribuyeron a la consolidación de juicios, o quizás de prejuicios y convenciones acerca de la belleza como un concepto o como una categoría.

Se puede señalar, a pesar de lo anteriormente expresado, ciertos aspectos que apuntan a juicios acerca de tan controvertida y polémica categoría. A través de la observación, de los criterios emitidos por los practicantes y del análisis de los mitos, se pone de manifiesto que la noción de belleza está ligada al hombre mismo y a sus valores y principios éticos, pues como indica Leizerov, «los mitos y leyendas populares muestran las contradicciones reales de una época y también su solución ideal e idealizada en forma de mitos». Se hace patente la necesidad de esclarecer las bases de la existencia humana desde la óptica filosófica y, a consecuencia de ello, el incipiente ideal de belleza está ligado a los juicios acerca del bien y la bondad.

La selección de las piezas para la concreción visual del oricha se orienta hacia los aspectos positivos o hacia aquellos que pueden desempeñar una función ambivalente, de acuerdo con la característica del santo. En Babalú-ayé, por ejemplo, los osun, las cazuelas, el «ja», están en función de exaltar los poderes curativos de tan «milagroso oricha», pero no se alude a su condición de «muerto», ni de vengativo. Ochun, diosa del amor y bastante liberal para satisfacer sus apetitos sexuales en algunos de sus caminos, se identifica con espejos, peinetas, plumas de pavo real, como puede observarse en su corona.

El seleccionar lo mejor para engalanar al dios supone la precisión de un objetivo, y puede dar lugar a nuevas propuestas, ideas o imágenes. El material que se toma de la realidad está sujeto a modificaciones, aunque no siempre por la acción directa sobre él, sino por el contexto del que va a formar parte, lo que hace que adquiera un significado diferente al que desempeña en la realidad. El contenido que se revela no es el que realmente desempeña el objeto concreto que ha sido seleccionado, pues sufre un pro-

ceso de resemantización, en virtud del contexto en que se coloca, y alude entonces a las ideas y concepciones expresadas en mitos, fábulas y leyendas con las que opera el practicante, entremezclándose la realidad, la ficción y lo sobrenatural: «La imagen se funde con el concepto; en realidad, ante nosotros se presenta una nueva estructura, donde el principio estético es igual al intelectual: imagen-concepto.»⁵

La polaridad y la dualidad son aspectos conceptuales constantes en la práctica religiosa, en virtud del carácter múltiple de la adoración; la lectura de esto puede ser clara o sutil, evidente o llena de subterfugios; la profundidad en la lectura depende del conocimiento adquirido. Resulta peligrosa la identificación mecánica, pues se corre el riesgo de perder el valor polar y la recreación de la forma en virtud del contenido que se pretende representar, en el contexto particular del objeto en cuestión. Un ejemplo evidente es Elegguá. Este santo, dueño de caminos y encrucijadas, tiene como atributo fundamental el garabato, del que se sirve para eliminar las dificultades de la vida de los creyentes y también para creárselas. Este santo es representativo de conductas, sentimientos y acciones duales, como la risa y el llanto, la alegría y la tristeza; es —a veces— representado con dos caras: en una de ellas se enfatizan los rasgos físicos, y en la otra pueden desdibujarse, con la finalidad de acentuar su carácter polar, pero tampoco constituye una norma.

La asimilación de piezas pertenecientes a otras expresiones culturales está en función de la posibilidad que brinda al creyente el objeto para significar contenidos específicos de la práctica. Tal es el caso de la representación de Inle, el médico divino, a través del caduceo de la medicina, o la incorporación de una «diosa china» en una representación de Oyá. En la actualidad, un Aggayú del pueblo de Jovellanos, cuenta entre sus elementos ornamentales naves cósmicas y cohetes⁶ como si este hubiera devenido en el dios de la astronáutica. La yuxtaposición de elementos culturales es otra constante que contribuye a la concreción y enriquecimiento de la imagen.

Si bien el mito es una fuente de valoración y recreación para la conformación de una imagen visual, a él se unen la fantasía, la imaginación y la lógica objetiva de la vida del sujeto cognoscente y creativo, que se manifiesta como la encarnación de lo socialmente subjetivo, dando como resultado una compleja reproducción artística de los fenómenos vitales, y evidenciar criterios ético-morales y filosóficos que manifiestan una definida autoconciencia y un profundo sentimiento de pertenencia a la familia santera.

Se observa una tendencia hacia la perfección que está en la búsqueda de la armonía expresada a través de recursos formales como la simetría total y aproximada, evidenciado en altares, canastilleros, tronos, collares, o en acciones más veladas como lo demuestra el «camino» de Obatalá conocido como Ayáguna, que impenitentemente hace la guerra, y lo anuncia con su iruke blanco salpicado de cuentas rojas, el color blanco está asociado en Ocha a la tranquilidad, la serenidad, el equilibrio.

La imagen tiende tan sólo a evidenciar parte del conocimiento, el resto lo evoca. En la sopera de Obá-Moró, se coloca algodón para significar que le molestan los ruidos, que

⁵ A. Gúliga: «La tipologización en el arte», *Problemas de la teoría del arte*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1980, p. 43-4.

⁶ Entrevista a Carlos Cruz, en 1986.

vive apartado y que es uno de los Obatalá más viejos. A Ochun, el creyente la llama a través de una campanilla —mientras más melodiosa, mejor—, pero no es raro encontrar un cencerro destinado a la diosa, cosa sólo explicable si se conoce que en uno de sus caminos es aparentemente sorda y se requiere de un instrumento de mayor sonoridad para reclamar su atención.

Se transita de lo figurativo a lo abstracto, sin que esto suponga ninguna contradicción: existen piezas de corte figurativo como los Osain y los Ibeyi, y otras que se inclinan hacia lo geométrico, como los Osun. Utilizan objetos concretos, platos, pañuelos, soperas, coronas; la unión de todos ellos da como resultado un conjunto que puede ser figurativo por sus componentes, y abstracto a la vez, porque no existe la posibilidad de identificarlo con nada semejante en la realidad y en el que se sustantivarian color y texturas, aunque no se trata de inscribirlos en una u otra forma expresiva, que al parecer es ajena a sus portadores.

Es evidente que no se ajustan a estilos, corrientes, tendencias artísticas establecidas por la Historia del Arte, en la mayoría de los casos desconocidas por los practicantes, en virtud de la «apropiación desigual del capital cultural» como indicara Néstor García Canclini, lo que engendra y consolida la sociedad dividida en clases antagonicas.

Se trataba, en resumen, de crear una hermosa imagen de una trágica realidad. Dioses marginados como los hombres que los adoraban eran compelidos a una acción transformadora en un mundo real que les era ajeno; quedaba en manos de los hombres dar solución a las contradicciones revolucionando la base que sostenía sus creencias y apoyando en ellas sus ideales, para que estos pudieran convertirse en realidad, después del necesario reajuste entre lo real y lo ideal objetivo.

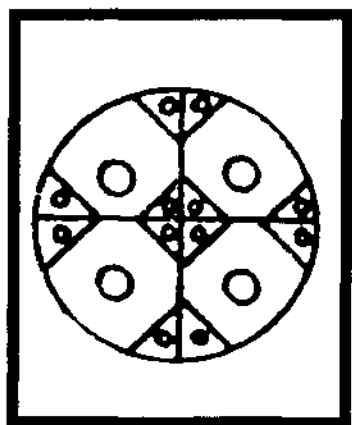
Esa hermosa imagen encerraba una grave y trágica contradicción, que se manifestaba en una evasión de la realidad, y al mismo tiempo, en una reafirmación en ella. Una imagen deslumbrante de una vida precaria y al mismo tiempo la impenosa lucha por la supervivencia. Todo esto, a no dudarlo, como resultado de un conocimiento y una apropiación fragmentada de la realidad.

Hemos tratado de evidenciar, con estos apuntes preliminares, que si bien el arte, y en general las artes plásticas, no se manifiestan como una actividad independiente y autosuficiente, si se reconoce la presencia de ciertos recursos plásticos con los que el creyente intenta cualificar del modo más armonioso posible su vida cotidiana. Los objetos que rodean al practicante crean condiciones para la satisfacción de sus necesidades bajo la acción de la religión. Por eso consideramos que:

Las investigaciones de esta índole, por referirse mayoritariamente a las capas más humildes de la población, tiene para Cuba una gran importancia. Para saber cómo tratar correctamente cierto tipo de problemas, es indispensable dominarlos a fondo, y esto es imposible si no se investiga en profundidad.

La incorporación desacralizada de estos objetos a un medio ambiente despojado de la fe ciega en lo sobrenatural, pone a disposición del pueblo la creatividad y el talento de sus portadores, lográndose con ello una integración orgánica a los esfuerzos actuales por elevar la cultura artística y estética del individuo. Estamos seguros de obtener mejores resultados si empleamos para ello lo que decía Fernando Ortiz: «ciencia, conciencia y paciencia».

* Mirta Aguirre: *Prólogo a Estudio de un babalao*, La Habana, Concurso 13 de Marzo, 1975, p. 7



THE CULTURAL CONTEXT OF HAITIAN ART

Barbara Nesin

Ever since Paul Gauguin went to Tahiti to paint, the modern world has admired the art of «primitive» peoples for their ability to get at the essence of the life's truths. Today, we know that the truth of the term «primitive» usually means «non-Western European». Since about 1945, the art of Haiti has attracted international attention and acclaim in this vein. This paper will explore Haitian art history in the spirit of Roy Sieber's assertion that «art is a cultural manifestation finally to be understood (as distinguished from "appreciated") only in the light of its cultural origins».

In searching for origins and influences of Haitian art, it became apparent that contextual veracity could not be maintained if study were limited to only African traditions, since multiple influences in fact exist. As W. Arthur Lewis told the 1970 graduating class of the University of the West Indies in Barbados, each West Indian culture is distinct from its historical sources and unique unto itself, and its art «is the essential and most valuable» form of differentiation «[...] the contribution which above all others we can make to the common human heritage». Thus, the examples of art works discussed here are limited to those which may suggest new levels of atavistic continuity realized in independently developed and uniquely Haitian innovations.

Haiti holds a historical distinction: it became the first independent black republic in 1804. It is more notorious today, sadly, for being the country with the lowest per capita income in the Western Hemisphere. Haiti's people have withstood dramatic social, political and economic extremes, in what Crahan and Knight call a «polyglot» Afro-Caribbean culture, uniquely diverse, rich and dynamic. At this writing, Haiti is far from out of the quagmire of social, economic and political turmoil, but its story may be relevant for other societies, particularly those where colonization is or has been a factor. The art reflects this multi-faceted country.

The Spanish discovery and claim of the island of Hispaniola, the middle island in the Greater Antilles (between what are now Puerto Rico and Cuba) in 1492 reflected Spain's economic ambitions. Columbus landed on the northern coast; his journals tell of the beauty of the island and its gentle people, the Island Arawaks (or Tainos), and their

woodwork and weaving. Another tribe, the Caribs also inhabited the islands, who were not so gentle, they are the namesake of the word «cannibal».

Two primary forms of Taino art have been found from this period: the Duho, a wooden stool reserved for chiefs in ceremonies as a support while squatting on the heels and Zemís, carved stone heads emulated by contemporary artist Georges LaRatte, which Columbus observed were used for religious observance as intermediaries with the all Taino Chief Guacanagari, hoping that the Spaniards might become a powerful ally against the man-eating Caribs who had come from Venezuela and were raiding Taino villages, gave Columbus a gift of a belt with a gold mask, which proved to be the Taino's undoing. Columbus wrote in his journal that these people would make excellent slave material, «tractable and well-mannered».

On Columbus' second trip to Hispaniola, he found the 30 or so men he had left behind at La Navidad, the first Spanish outpost, had been killed for pillaging and raping the Arawakans. He set about forcibly creating the colony of Santo Domingo to mine gold for Spain, working the natives literally to death, although some escaped to the rugged terrain of the mountains. The Spanish imported the first African slaves as early as 1502 to replace the dying Indian labor force. Thus for several years, Africans and Indians worked side by side. And Columbus demonstrated to the world «the ability of Europe to turn the world to its own interests».

In the 1630's, French «buccaneers» (named for «boucan», the meat they spit-cured from native wild cattle) and «Flibustiers» (named for the vessels used by pirates and merchants), settled on the island of Tortuga, just north of Hispaniola. Angered by French trade restrictions, which excluded them from trade with the Aztecs and Incas, they regularly raided crossing French ships. They eventually moved to the mainland in the 1670's, took over and renamed it Saint-Domingue, and it became for a while the chief center of piracy in the entire Caribbean. They established cattle ranches and plantations, and imported a shipload of women «swept up from the streets of seaports» from their native Normandy, and thus there grew up a class of native-born whites. These first settlers, «habitants» or «grands blancs», had more wealth than education, but sent their children to be educated in France. This included many children born of a white father and slave mother, who became the *affranchis* class, an elite that was «chronically ambitious» to improve their own social status. They became better educated than the *habitants* and as wealthy (they owned plantations and slaves of their own), and eventually as powerful in controlling affairs of the country. Frantz Fanon writes of the surprise of Europeans who, having picked out promising adolescents to be branded with Western culture, seemed to say, «What? They are able to talk by themselves? Just look at what we have made of them! [...] a new breed, the Greco-Latin Negroes».

France has little opposition to formally claiming the island as its own in 1697, as the Spanish were more interested in gold, which they found more plentiful in other parts of South America. It grew to become France's «Shining Pearl» of the Antilles, its richest colony in its heyday (1730 to 1791). Colonists became so wealthy, and displayed it so lavishly, that even the court of Louis XIV at Versailles was embarrassed by them, and more Frenchmen went to Saint-Domingue in search of similar fortunes.

Even as more Europeans arrived in Saint-Domingue, whites remained a demographic minority who worked at making imperialism profitable for the mother country and for themselves. Their residence in the colony was often temporary. In fact, absentee owner, *colons* living in Paris, owned the greatest stake. Wealth gained from the colony was used to reinvest in France, leaving little or nothing of permanent value in the colony. Since only slaves worked the plantations, cultural and social mores conflicted rather than fused (although there were important points of contact between the two groups and slavemasters probably did not realize the extent to which their own lives and attitudes were shaped by a slave-based economy and by the slaves themselves). The cultural vacuum of the transient colonials provided a unique opportunity for the coerced Africans to fashion a society and institutions of their own.

As the plantations grew, mass producing essentially luxury products (sugar, tobacco, cacao, coffee) or raw materials (indigo and cotton) to support demands from metropolitan Europe a greater and greater work force was needed, and France entered the Atlantic slave trade in earnest. A total of roughly 820 000 Africans were shipped to Saint Domingue in its entire slave trade.

Only a rough identification of specific origins of slaves is possible, but these statistics can be useful indicators even with their known margin of error. Slaves were imported primarily from the West Coast of Africa, with about 31% from the Kongo, 35% from Bight of Benin, and 19% from Angola. These included peoples of the Yoruba Oyo and Fon of Dahomey, the Mande and others, with the Yoruba making up at least a fifth of the sample from every decade from the 1760's on. These are now recognized as long-established centers of African culture and art, and the term «primitive» seems misinformed.

What is important to note is that the blacks who came to Saint-Domingue did not come from a uniform culture, although some underlying cultural characteristics may have emerged. There were many tribal nations, with a variety of beliefs, practices and languages. Many were at war with each other and had been sold as slaves by their African captors, often for profit in collaboration with European slave traders. Slave traders were well aware of cultural differences between different groups of Africans, and exercised preferences for some cultural demeanors over others. For example, the Mande belief that we are all slaves of God may well have made them easier to manage.

A black arriving in the New World saw terrain very much like Africa's, but was likely to be among others who did not even speak the same African language. Their common language became Creole, a *patois* reflecting incredible flexibility and adaptability; it blended Norman-French with English, Dutch, Spanish and Indian. As African slaves arrived, it took on an African intonation and some words.

What all slaves undoubtedly shared on arrival was their enslavement, nearly everything else had to be created by them. In addition, Louis XIV's *Code Noir* required all slaves to be converted to Catholicism and baptized immediately upon arrival in Saint-Domingue; these new converts were called «bossals». But it was Vodun that explained life and provided actions by which an individual might influence the spirit world in his own behalf.

The official religion of Haiti is still Catholicism, but the peasant class has always practiced Vodun, a peaceful possession cult that was greatly discredited by the Duvalier dictatorship's (1954-1986) involvement with black magic. The Africans found much in Catholic symbolism that could be understood in terms of Vodun deities, noting striking similarities with the attributes of Catholic saints. Popular images of Saint Patrick driving snakes out of Ireland relate to beliefs about deities who took the form of serpents, and the Yoruba god of war, Ogun, was read into pictures of Saint James portrayed as a victorious knight with a sword. For Vodun worshippers, Catholicism is thus parallel and complementary. The Catholic Church «showed what in retrospect looks like a greater "tolerance" toward magical and [...] "heathen" forms of belief» than Protestant missionaries. The Church, the traditional patron of art, refused to recognize Haiti for half a century after its independence, and in the 1950's, it refused to allow Haitian artists to paint murals in the church because they were too «pagan». The Episcopal church in Port-au-Prince gained the murals of Biblical stories in a wholly Haitian setting. The church and slavemasters strove in vain to abolish Vodun.

From the beginning of the importation of African slaves, of those who survived the brutal trans-Atlantic crossing and the harsh living conditions on the island, there were those who chose death over slavery, and still others who managed to escape. «Haiti's rumpled terrain contains more mountains for its size than Switzerland», the perfect hiding place. These «marrons» (meaning a domesticated animal run wild) who hid in the mountains eventually became numerous, with bands of as many as 1500-2000. Heusch believes that the role of marrons in the making of Vodun has been underestimated by historians. Recall that Indians also lived in the mountains, where the Indian Zemi cult prevailed.

Many Haitian elite suppress and even try to deny their African heritage, deeming Eurocentric values to represent «high culture», while the mass-based Afro-American culture is considered «low», or it may simply be that it is painful to be reminded of enslavement. But there is surprisingly even less known or acknowledged about the mark left by the indigenous Indian. The fact that the aboriginal population was present, even though perhaps only in the first, yet crucial, traumatic stage of contact with Europeans and Africans - has so far been underrated. Haitian intellectuals, proud of aligning themselves with French culture, tend to think of the island as being discovered by the French, ignoring the Spanish period which lasted 185 years, during which Indian culture made its mark. Many Indian words (hammock, canoe, hurricane, barbecue), foods (maize, manioc, guava, pineapple, avocado), utensils and agricultural methods were adopted.

There is ample evidence of the Indian influences on Vodun. Indian religion, like African religion, was integrated with its art, not only plastic or visual, but also music, dance and literature. The most important parallels are the belief in a deity as a first source, ancestral worship, and other elements. Arawaks and Caribs believed the dead returned to the waters of Orinoco country (the Orinoco were the immediate forefathers of Caribs and Arawaks). Orinocan water spirits or mermaids called *Orehu* drag men to the depths of their aquatic haunts, a very recurrent myth in Haiti. «Vava», a common Arawakan suffix, is still heard in Vodun litanies as *vavou*. In fact, Vodun's language for communicating with gods are words used by Arawak priests when possessed with spirits.

Each *cacique* (priest) had a *zemi* kept in a separate house or room, just as the *houngfours* of the *houngans* (priests), as did too the *hogons* of the Dogon people of Africa. These receptacles of the spirits of the ancestors were like the *loa* in Vodun. *Zemis* had powers of fertility, rainfall and childbirth, like the Haitian *loa*, *Marassa*. *Zemis* could be stolen, which is what creates a *Zombie* in Haitian belief, comparable to the living dead of the Caribs which walked about at night.

An Indian relationship is evident in the Haitian deity, «Cinq-Jours-Malheureux», referring to five unlucky or «nameless» days, which is what both the Aztecs and Mayans called the last days of their year, left over from the difference between lunar and solar years. Such calendrical concerns are not typical of African cultures.

Vodun (a Fon name) is more widely attributed to origins in Dahomean religion's Rada cult (the peaceful or «cool» side of Vodun), combined with the Creole-conceived cult of Petro (the forceful or «hot» side). The Dahomean serpent deity Damballah, important in Haitian vodun, also has its counterpart in Indian myth. The First Carib came from a serpent, and was associated with a rainbow, the same symbol used for Ayida, the female counterpart in Vodun. It appears in Haiti as a metaphor for order, combining male and female aspects, aggression and compassion.

The Petro cult is traceable to a Spanish *houngan*. A majority of Petro words are Spanish, originating in the period of Spanish domination when Indians and Africans were slaves concurrently. Indians learned Spanish, and Spanish was the meeting ground with imported Africans.

The religion that emerged in Haiti is not a copy of any of its root origins; instead Haitians have created something new, all their own. No basis exists for «a sort of simple linear borrowing» one way or another. Even the reconstitution of any specific ethnic group overseas did not necessarily re-create the original conditions for the propagation of African culture. For we are not dealing with free individuals in families, but with slaves in slavery.

Many important African traditions have atavistically found their way into the art and religion of Haiti, some of which may be derived from the Yoruba, the Mande and Kongo elements.

The Yoruba represented black Africa's largest population, «one of the premier cultures of the world», with thousands of deities who brought «ashes», the power to make things happen, signaled by red, «the supreme color». Yoruba art forms included wood carving, which required an extensive knowledge of trees, often from hollowed logs. There was apparently no opportunity for slaves to continue a wood carving tradition, for none is recorded. Sculpture painting used abundant colors and a variety of decorative arts included bead embroidery similar to that found in Haiti's Vodun flags, which are signs of *respe* (respect) for the deities. Yoruba aesthetics prize the mean (as opposed to excesses) and appreciate freshness and improvisation in the arts.

The Blacksmith's art in Mande culture held deep significance in their society's most fundamental institutions. A position of clout and economic security, only a limited number were allowed to practice it, usually by birthright. «The foundation that nourishes

the institution of smithing, so that it may nourish society, is the simple axiom that knowledge can be power when properly articulated». The most important aesthetic value in Mande culture is simplicity. The iron works of Georges Liautaud, especially those made from old oil drums, create something of value from useless metal, reminiscent of this tradition. Sculptures set atop staffs are symbols of status or profession, and often grace shrines of important ancestors. Dogon priests often used staffs to mark their status, much as the *houngans* of voodoo in Haiti. In Bamana, the imagery on staffs centers on power. Metal expresses the aggression and power of a hunter's iron tools and warrior's weapons. Staffs are part of a very old tradition that originated in the old Mali Empire.

The great Kongo people were from Zaire, Angola and Bakongo. They may have provided the inspiration for the ground signatures of deities called *veve*, which correlate to *nsidibi*, the ideographic writing of the Ejagham people, and also possibly to the deity designs made by the Aztec Indians by dropping flour or ash. *Paquet congo* made in Haiti are similar to the *nkisi* (plural *minkisi*) charm baskets made by Kongo people of Zaire, to mediate with the souls of ancestors represented by charms in the shape of a dog. (The village of the dogs is believed to be between the villages of the living and the dead). The Haitian version is more elegant, made with silk ribbons. Deren finds they also look suspiciously like a type of Antillean cultus image.

The importance of trees in Haitian belief may come from the practice of Kongo elders who planted trees in graves as a sign of the spirit on its way to the other world.

By the 1780's, whites in the colony were outnumbered by blacks by about 15 to 1. Compounded by hardship from draught and a major hurricane, fear of insurrection was constant, and when the slaves finally understood that their masters were afraid of them, it gave them courage. The Europeans believed that the solution to this imbalance was to dehumanize the blacks in every way possible, separating any with common origins to inhibit communication and solidarity. The systematic depersonalization did not work ultimately, for the slaves adjusted their heritage to the demands of their condition and «laid the foundations of a socio-cultural equilibrium and a new dignity.»

Educated mulattoes were in touch with the revolution in thought and government going on in France, and particularly the «Declaration of the Rights of Man and of Citizens». They were brimming with the vision of the equality of man and a secure freedom. In 1791, when the white colonists withdrew French citizenship from the *Affranchis*, they revolted, which the slaves could not have failed to notice. Next, betrayed by the white colonists, the *Affranchis* gave their support to increasing incidents of rebellion by the black slaves. It is significant to note the dramatic increase in slave migration; again slave mortality was not keeping up with labor needs; in 1789, there were more than 90 000 new slaves all seized from Africa within the preceding three years, many of whom refused to accept their bondage; many escaped, and the aforementioned enclaves of *marrons* in the mountains grew and became increasingly aggressive, even daring to raid the colonial towns as well as the plantations.

One August night in 1791, drums sounded and the conch horn was heard throughout the region of Cap Francois, the capital of the French colony; this rallied all the slaves to what was to be a bloody slaughter of whites, but a victorious revolt, reportedly chanting «Show us Dahomey again!»

Toussaint l'Ouverture, a 50-year-old slave who, as a favorite of his master, had been taught to read, (which was very rare for a slave) joined the cause after the revolt. Hughes notes «The moral and intellectual conviction that inspired Toussaint l'Ouverture to focus the grievances of the Haitian slaves and lead them to freedom came from his readings of Rousseau and Mirabeau.» By 1797, Toussaint was the undisputed leader of the whole country, including the Spanish settlements to the east. The mulattoes did not accept his rule, but John Adams sent U.S. Navy assistance to support Toussaint. Two of his former generals successively led the new republic: Dessalines, who defeated Napoleon's attempt to retake the island in 1804, and then Henri Christophe, who successfully quashed a British attempt to take Haiti, the latter dividing the country with Alexandre Pétion, a mulatto who governed the south from Port-au-Prince. Each tried to restore Haiti to its former prosperity and brought European teachers and artists to establish schools. None of the art schools lasted for more than a few years, and any trained artists reportedly fled to France. Even a resounding military victory does not automatically erase the old evils which can freeze the creative power of the people.

In 1804, the Haitian flag was raised, the white torn out of the old French flag, and slavery finally came to an end. Cap François was renamed Cap-Haïtien, and Haiti was formally given its present Arawak name. The population consisted of 600 000 blacks; 35 000 mixed heritage; 30 000 whites; and 300 Indians.

The country has survived to this day an independent nation despite a succession of internal class conflicts and economic isolation. On the one hand, Spain's neighboring Cuba saw France's withdrawal from the region as the opportunity to become the sugar capital of the world. On the other hand, the attitude of Europe, and eventually the United States (which was also dependent on slaves in the South and feared any similar ideas on its plantations) ostracized the island, or, as Frantz Fanon wrote of colonial powers, «Since you want independence, take it and starve.» We might well wonder how different it would have been had Napoleon (or anyone) had the foresight to suggest an equal partnership with the new black republic.

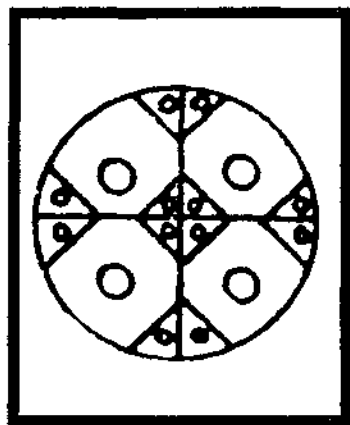
Haitians' national pride has remained intact, however, throughout the years since independence was first achieved. Although different classes continue to have different spiritual and cultural orientations, they are united in pride in the freedom and independence of their country. Fanon points out that, for the colonized, «[...] a national culture is [...] an ardent, despairing turning toward anything that will [...] secure anchorage [...] and to escape from the supremacy of the white man's culture [...]». In terms of art, he says, «the native artist who wishes at whatever cost to create a national work of art shuts himself up in stereotyped reproductions of details [...] setting great store on what they consider to be the constant principles of national art [...] often] turns paradoxically toward the past and away from actual events [...] but the native intellectual who wishes to create an authentic work of art must realize that the truths of a nation are in the first place its realities». Gerald Nordland, of the Milwaukee Art Center, states: «The Haitian artist integrates what he sees, what he knows, and what he believes in an art that is not optically realistic but is consistent with his non-Western tradition.» He goes on to describe how Haitian paintings characteristically present distortions, multiple viewpoints and unexpected surprises, with decorative vitality and «newfound suggestions of per-

sonal psychology.» While Haitians often depict history in their colonization or the near extinction of the indigenous Indians. For the Haitian artist, history began with the famous Vodun ceremony in 1791, that marked the beginning of Haiti's revolution.

In the 1940's, following a period of almost 20 years of U.S. Marine occupation of Haiti, DeWitt Peters, an American on assignment in Haiti established the Centre d' Art, intending it to be an art school for the elite. Instead, he discovered the talents of untrained artists such as Hector Hippolyte, a somewhat reticent Vodun priest, who asked the spirits' permission to be an artist (to which he indicates they agreed and in fact helped him with ideas for his paintings and with selling them!). «The intense religious life of Haiti provides symbolism even to painters without strong religious convictions of their own,» such as Wilson Bigaud.

Since then, the art of many Haitian artists is in permanent collections in museums in the U.S. and Europe. There have been political mural artists who celebrated the ousting of the Duvalier regime in 1986, and art groups like the Saint Soleil group have formed as «a source of reconciliation of the artist with self and with community.» With 90% of the population still functionally illiterate, art is exceptionally important as a communicator, to build and sustain public awareness, involvement and solidarity, a vehicle for civil action for the continuing struggles Haitians face for social and economic freedoms. «These artists express their meanings with directness and unselfconsciousness. The imagery is economical, borrowing what is familiar and traditional [...] [and] bear[s] witness to the ongoing struggle and offer[s] a glimpse of a better future for Haiti.»

The history of Haiti, like the entire Caribbean region and like its art, presents us with a «great paradox of the American experience as both a microcosm of things past as well as a harbinger of things to come [...] the amazing catalyst that unpredictably changed both the dreamers and their dreams.»



PARA OTRA LECTURA DE LAM: COSMOVISIÓN AFROCUBANA Y OCCIDENTE CRISTIANO*

Desiderio Navarro

Mis estatutos guardaréis. A tu animal no harás ayuntar para misturas; tu haza no sembraras con mistura de semillas, y no te pondras vestidos con mezcla de diversas cosas.

Levítico 19:19

«Las divergentes lecturas de la plástica de Wifredo Lam». Bien podría ser ése el título de un trabajo investigativo que desde hace mucho tiempo resulta posible y necesario: el análisis, la tipologización y la evaluación de las numerosas y muy diferentes lecturas que críticos e historiadores del arte (entre otros) han realizado en la producción plástica del singular creador cubano. Pocas obras de la pintura contemporánea mundial han sido percibidas con tantos y tan diversos estilos de lectura: mítico, alegórico, simbólico, mimético, expresivo, estetizante... Pocas han sido sometidas a tantos procedimientos interpretativos tan disímiles: desde las explicaciones biologicistas (raciales), biografistas y psicologistas (la obra como expresión de un subconsciente individual o, más a menudo, de un inconsciente colectivo —negroafricano o humano-universal—) hasta las explicaciones gnoseologistas (la obra como reflejo de aspectos fenoménicos o esenciales de la realidad objetiva —cubana, antillana, americana o tropical—), pasando, entre otras, por las sociogenéticas (las menos frecuentes y articuladas) y las plástico-genéticas (la obra como receptora pasiva o activa de la influencia de otras obras plásticas —Picasso, el surrealismo, el arte africano—). Y lo que es más: frecuentemente esos estilos de lectura y procedimientos interpretativos de suma heterogeneidad coexisten en el marco de un mismo trabajo crítico o histórico sobre la producción artística de Lam.

* Una primera versión de este trabajo fue presentada en la Conferencia Internacional sobre Wifredo Lam (La Habana, 23-25 de mayo de 1984) y, al año siguiente, obtuvo el Premio de Crítica de Artes Plásticas del Salón de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. En español fue publicada en *Sobre Wifredo Lam*, La Habana, Letras Cubanas, 1986, mientras que en ruso apareció en la revista *Latinskaya Amerika*, Moscú, n. 7 de 1987.

El necesario estudio de las lecturas de la plástica de Lam tampoco podrá pasar por alto un hecho cuyo análisis nos parece la mejor introducción posible a nuestro trabajo. Se trata de que la interpretación de las obras del gran artista cubano ha sido, por lo regular, una lectura «atomista» de imágenes-símbolos sueltos, una actividad hermenéutica basada en una teoría de los símbolos que los ve como totalidades aisladas que no constituyen sistemas sobre la base de relaciones entre sus elementos discretos, sino —a lo sumo— repertorios de tópicos cuya única relación es la de individuos que guardan un parentesco genético. La mayoría de las veces, los críticos e historiadores ven los significados de esas imágenes-símbolos inconexas en las redundancias o excedentes de significado asociados a ellas en la tradición cultural gracias al funcionamiento anterior de las mismas en determinados procesos culturales-míticos, rituales, artísticos, etc. La aplicación de este proceder interpretativo a la obra de Lam tiene su más claro exponente en el excelente ensayo «Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos», escrito por Fernando Ortiz en 1950. Allí el celebre antropólogo y etnógrafo cubano, al examinar lo que llamó «símbolos zoomorfos», vio «astas incisivas de toro» en los «innumerables cuernos que aparecen en las visiones de Lam» y las interpretó como «afirmación de masculinidad fuerte, impetuosa y penetrante»; y al examinar lo que denominó «símbolos mecánicos», afirmó que la herradura «acaso evoca la “buena suerte” o las brutales tropelías del azar» y que las tijeras son «como las de la Parca, que corta el hilo de la existencia».¹ Como puede verse en estos ejemplos, las imágenes son interpretadas simbólicamente, cada una en independencia de las otras, mediante la apelación a heterogéneos repertorios de tópicos culturales (las creencias populares, la mitología griega, la tradición iconológica occidental, etc.) y hasta con la ayuda adicional de mecanismos sinecdóquicos y metafóricos (así en el caso de los cuernos: cuerno/toro y cuerno/pene). Aquí estamos ante una lectura simbólica de los elementos figurativos que, por su atomismo y su apego a las redundancias de la tradición cultural, resulta análoga a la lectura que de los elementos imaginales de la poesía martiana hizo Iván Schulmann en su libro *Símbolo y color en la obra de José Martí*.

Paradójica y sorprendentemente, a Ortiz se le escapó la incuestionable interpretabilidad de determinados elementos figurativos de la obra de Lam a la luz de redundancias iconográficas presentes en las fuentes tradicionales de la cultura religiosa de origen yoruba, tan ampliamente conocidas por él. Cuando afirmó que Lam no pintaba «ni siquiera orishas», que «su arte místico es anicónico», el sabio cubano dio muestras de no haber visto en las obras de Lam lo que si vio más tarde el crítico, también cubano, Edmundo Desnoes: la insistente presencia de Elegguá como «un símbolo plástico inquietante», que «lo mismo asoma entre las hojas que sobre la cabeza de un personaje».² Y no es que Ortiz no advirtiera en las obras de Lam la repetida, casi constante presencia del correspondiente elemento figurativo (preiconográfico, podríamos decir, siguiendo a Panofsky): él mismo llama la atención sobre «una opaca esferilla con ojos luminosos, boca abierta y cuernos activos», pero, subyugado por el indudable encanto

¹ Fernando Ortiz: «Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos», La Habana, Ed. Ministerio de Educación, 1950. Citado según su reproducción en: Antonio Núñez Jiménez: *Wifredo Lam*, La Habana, Letras Cubanas, 1982, p. 19 y 21.

² Edmundo Desnoes: *Lam: azul y negro*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963, p. 15.

externo de su interpretación antropológica de la pintura de Lam, que la vinculaba a la superada concepción tyloriana del animismo como primer estadio histórico –preteista y preicónico– de la religión, no reconoce en esa figurilla el ícono del oricha Elegguá y, por el contrario, la interpreta caprichosamente como un «signo animatista de la ultranza mítica».³ En cambio, Desnoes, que sí ve los Elegguás, cree que «cuando Lam recurre a los elementos de los cultos afrocubanos, nunca emplea sus símbolos en un sentido estricto».⁴ Es decir, que no se pueden interpretar los Elegguás con la ayuda de las redundancias mitológicas tradicionales. No sabemos en qué se basa Desnoes para negar esa interpretabilidad en los distintos casos que abarca esa generalización, pero, en lo que respecta al caso particular de los Elegguás, su inclusión en esa presunta regularidad sólo se debe a que Desnoes, a diferencia de Ortiz, no conoce a fondo esa tradición mitológica, lo cual se hace irónicamente evidente cuando, al exponer en qué consiste la supuesta mutación del sentido simbólico de Elegguá en la pintura de Lam, nos dice que «el Elegguá [...] ha dejado en su pintura de ser el dios que abre todas las puertas, para convertirse en un símbolo plástico inquietante: lo mismo asoma entre las hojas que sobre la cabeza de un personaje», y que los Elegguás «con sus ojos de miedo [...] son notas burlonas o misteriosas en el mundo de Lam».⁵ ¡Cómo si los rasgos supuestamente nuevos que él menciona no fueran precisamente características esenciales del oricha! Como si Elegguá fuera exclusivamente una divinidad propiciatoria y servicial y no un acompañante ambivalente, contradictorio, y también temible, burlón, o – como dice un *oriki*, o canto de alabanza, dedicado a él– un «confundidor de hombres», que «cambia lo correcto en incorrecto, lo incorrecto en correcto», tan inquietantemente capaz de todo tipo de maldades que ha sido identificado con el Diablo por misioneros de Europa y yorubas occidentalizados.

Incompetente desde el punto de vista iconográfico es la lectura que de la misma figurilla ha ofrecido en su monografía sobre Lam el conocido investigador francés Max-Pol Fouchet, quien, por lo demás, confunde allí en dos ocasiones los *chicherekú* con los *güijes*: «Con frecuencia aparecen pequeñas criaturas cornudas, en las que nos sentimos inclinados a ver los *ciciríkues* [sic] –¿por qué no?– capaces de llevarse a un niño hacia las aguas.»⁶

Entretanto, resulta fácilmente demostrable que la figurilla constituye una representación del oricha Elegguá. Por una parte, en muchas obras de Lam en que está presente la diminuta cabeza humanoide, redondeada, de ojos abiertos y aspecto embrionario, ésta aparece dentro de una cazuela (por ejemplo, en *Presencia eterna. Belial. emperador de las moscas. Clarividencia. Babalú Ayé. Bodegón e Imagen*), y el conjunto figurativo que se produce corresponde casi perfectamente a la imagen visual de las pequeñas esculturas empleadas en el culto a Elegguá y consistentes en una cabecita análoga de arcilla, piedra o cemento, colocada en una cazuela de barro. Por otra parte, el propio Lam identificó esa figurilla en el título de varias de las obras en que ella aparece (por ejemplo, los cuadros *Osun y Elegguá. Osun-Eleggua para Yemaya. Elegguá y Gallo con Elegguás*, así como el plato en bronce titulado *Eleggua*)

³ Fernando Ortiz: *op. cit.*, p. 22.

⁴ Edmundo Desnoes: *ibidem*.

⁵ Edmundo Desnoes: *ibidem*.

⁶ Max-Pol Fouchet: *Wifredo Lam*, Barcelona, Ediciones Poligráfica, 1976, p. 201.

Pero aún más asombroso nos parece que los estudiosos de las obras de Lam, casi siempre orientados hacia la búsqueda e interpretación de símbolos aislados, no hayan descubierto hasta la fecha la presencia del elemento iconográfico que constituye el símbolo más frecuente en su creación desde mediados de los años 50. Se trata de la imagen de un pájaro que se halla junto a la cabeza de innumerables «personajes» (así llama el propio Lam a sus figuras con cierto número de rasgos antropomorfos). Unas veces aparece echado sobre la cabeza, otras parado sobre ella, y otras, las menos, en vuelo cerca de ella (casi siempre por encima de ella). En la abrumadora mayoría de los casos, el pájaro aparece unido anatómicamente a la cabeza por alguna parte de su propio cuerpo, o por una especie de cordón umbilical que sale de su cuerpo y entra en la parte superior de la cabeza del personaje (a veces en un ojo de éste), o de ambas maneras a la vez. A la cabeza del personaje está unido así, unas veces, un cuerpo completo de pájaro, y otras, sólo una cabeza y un cuello de pájaro (que aunque muy estilizados en cuatro patrones básicos que se repiten, son reconocibles por referencia a las representaciones completas del pájaro en obras del artista). En más de una ocasión la presencia de esa combinación icónica da origen a títulos como *El pájaro en la cabeza*, *Pájaro en la cabeza*, *Los pájaros en la cabeza*, *Cabeza con pájaro* y *Cabeza adornada con pájaro*.

Sobre la base del conocimiento de tradiciones míticas, rituales e iconográficas de origen yoruba, resulta posible afirmar que esa imagen insistente del pájaro unido anatómicamente, o sólo espacialmente, a la cabeza de los personajes no es otra cosa que una representación icónica del *eiye ororo* de la mitología yoruba. *Eiye ororo* significa literalmente «pájaro de la cabeza». Y según la muy autorizada información del Araba Ekó, uno de los principales babalaos de la tierra yoruba, con ese nombre se designa «el pájaro que, según los yorubas, Dios coloca en la cabeza del hombre o la mujer al nacer, como el emblema de la mente».⁷ De ahí que exista en mitos y rituales un persistente igualamiento o asociación del pájaro con la cabeza como sede de la mente, el poder y el destino de una persona. Así ocurre en afirmaciones mitológicas de los textos de Ifá sobre los milagros que el oricha Osain hacía con «cabezas» o pájaros. Así ocurre con el objeto ritual llamado *ilé ori* (casa de la cabeza), caja puntiaguda cubierta con caracoles (*cauri*) superpuestos que sugieren las plumas del *eiye ororo*, y también con el objeto ritual llamado *osun*, pieza privada de cada iniciado que muestra un pájaro de hierro sobre un disco y un cono invertido con campanitas o cascabeles, o sobre un círculo de otros pájaros más pequeños, y en la que se han colocado durante la ceremonia de iniciación, los mismos cuatro materiales (de origen vegetal) que se introdujeron en las incisiones realizadas en la parte superior de la cabeza afeitada del iniciado. Y una demostración de que Lam conocía no sólo la representación iconográfica de Elegguá, sino también la figura central del *osun*, es precisamente el hecho de que dio los explícitos títulos de *Ozun* y *Elegguá* y *Osun-Elegguá para Yemayá* a dos cuadros en los que, junto a la figurilla humanoide ya estudiada, aparece la imagen de un pájaro (también la escultura en bronce titulada *Osun* representa un pájaro).

⁷ Citado según: Robert Farris Thompson: *Flash of the Spirit. African and Afro-American Art and Philosophy*. Nueva York, Random House, 1983, p. 11.

Creemos que los hechos que acabamos de exponer, así como otros aquí no presentables por razones de espacio (por ejemplo, la interpretabilidad de la muy frecuente imagen de las púas a la luz de su presencia simbólica en los textos y ritos ligados a los orichas Babalú Ayé y Oggún) nos permiten afirmar que la lectura iconográfica de la plástica de Lam aún no ha agotado su objeto de estudio, y más aún, que, probablemente, todavía le queda mucho de importante por descubrir en las obras del cubano. La lectura «atomista» de imágenes-símbolos inconexas mediante la apelación al conocimiento de las redundancias de la tradición cultural no peca cuando desarrolla el análisis iconográfico de las obras, sino cuando, ante los resultados de éste, olvida que no percibimos símbolos aislados, sino textos, conjuntos organizados de signos, y que las redundancias culturales nos dicen únicamente que ya alguna vez esos significados simbólicos fueron leídos en esas imágenes aisladas y no *qué significan aquí y ahora los tejidos signicos estructurados en que figuran esas imágenes*. En la siguiente parte de nuestro trabajo abordaremos la obra plástica de Lam precisamente desde la perspectiva que se interesa en la significación de esas estructuras signicas que son los textos figurativos.

Para determinar la estructura del «universo imaginario» de Lam, examinaremos las relaciones que se establecen entre los signos figurativos presentes en sus obras. Creemos que este modo de proceder puede conducirnos a resultados objetivos que refuten o, por el contrario, confirmen y precisen ideas hasta ahora indemostradas a las que otros estudiosos de la obra de Lam han llegado por la subjetiva vía de la intuición.

Al examinar el mundo presentado en la plástica de Lam a partir de 1942, se comprueba que está constituido por figuras que representan seres humanos o humanoides (en muchos títulos el autor los llama «mujer», «hombre», «muchacha», «niños» o con denominaciones como «novia», «desposada», «amigos», «mercader», «mago», «vigia», «guerrero», «testigos», «invitados», «visitantes», o, con gran frecuencia, «personajes»), figuras que representan animales (en muchos títulos Lam los identifica como «gallo», «pájaro», «perro», «lagarto», «escolopendra», «peces», etc.), figuras que representan vegetación (en ciertos títulos el autor las llama «manigua», «tamojal», «maleza», «jungla» o «bosque»), y por último, figuras que representan orichas u otros seres divinos (en sus títulos el autor los identifica como Oggún Arere, Oya, Babalú Ayé, Elegguá, Canaima, etc.). En la obra de Lam los signos figurativos que representan objetos de origen cultural, como el cuchillo, la flecha, la herradura, la silla, la lamparilla, la tijera y la rueda, sólo aparecen en muy contadas ocasiones. Pero lo que resulta aún más notable es que lo mismo ocurre con los pocos signos figurativos que representan elementos del reino inorgánico: un suelo más o menos liso y una luna de dudosa identidad (a veces parece más bien una máscara humana estilizada—como en *La jungla*). Según Carpentier, Lam pasó, hacia el año 1941, del mundo «fijado» europeo al mundo americano «de simbiosis, de metamorfosis, de confusiones, de transformaciones vegetales y telúricas [...], donde cambiaban de curso los ríos» y podía verse «la rara montaña que el martillo del geólogo identificaba como una gigantesca mole de caracoles petrificados»,⁸ pero lo cierto es que de telúrico hay muy poco o nada en sus obras: allí los

⁸ Alejo Carpentier: «Lam en Caracas» (1955). Citado según su reproducción en: Antonio Núñez Jiménez: *Wifredo Lam*, p. 125.

elementos naturales y sus transformaciones están casi ausentes del todo. Y de esto se dio cuenta Fernando Ortiz, a pesar de que su búsqueda del animismo en Lam debía inducirlo a tratar de hallar en él una pintura en la que «las fuerzas de la naturaleza [...] se representan, como aún se hace en las religiones más arcaicas del África, por simples piedras, minerales, palos y aguas».⁹ Ortiz señala, con razón, que Lam no evoca de su patria villareña «los bravos oleajes de sus mares, los diluviales desbordamientos de sus ríos, los peligrosos trementales de sus ciénagas, los imponentes resplandores de sus cañaverales ardiendo, ni las devastadoras furias de los huracanes».¹⁰

Lo que caracteriza la abrumadora mayoría de las figuras que integran el mundo de Lam es la gran heterogeneidad de los elementos que las forman: no se trata simplemente de que en una figura animal (o vegetal) se combinen partes de animales (o vegetales) de distintas especies, sino también de que en una misma figura —humana, animal vegetal o divina— se reúnen partes procedentes de esos cuatro tipos de seres, o de tres o dos de ellos. Así podemos encontrar, por ejemplo, un personaje en el que se conjugan una cabeza humana, una cabeza de pájaro, púas, flores y una cabeza de Elegguá.

Un examen más detallado de las figuras permite comprobar que están formadas por un repertorio relativamente reducido de subunidades figurativas en muy variadas combinaciones. Esos elementos figurativos de reiterada presencia son ciertas partes del cuerpo humano (cabezas, bocas, cabelleras, mamas, manos o brazos enteros, caderas, nalgas, penes y testículos, y pies o piernas enteras); ciertas partes del cuerpo de diversos animales (cabezas —de caballo, de vaca y de pájaro—, cuernos —de toro—, crines, alas, rabos —de vaca y de caballo—, y patas con cascos o pezuñas); ciertas partes de diferentes plantas (tallos, hojas, frutos, púas y flores); y, por último, la cabeza de Elegguá. Así pues, las figuras que pueblan el mundo de Lam son seres vivos, y los elementos figurativos heterogéneos que las forman son fragmentos de seres vivos.

Ya más de un autor ha señalado la presencia, en la obra de Lam, de «extraños seres animados que, sin perder su clara identidad vegetal, cobraban una movilidad de bestias y de hombres» (Carpentier), «La fusión de animales, hombres y vegetales en la pintura de Lam» (Desnoes), y el «polimorfismo unitario» que «asocia lo vegetal y lo animal a lo humano» (Fouchet). Sin embargo, a todos ellos se les escapó la participación de lo divino en esas fusiones (la cabeza de Elegguá «anatómicamente» unida a seres humanos, animales y hasta plantas). Por otra parte, solo Desnoes supo leer el significado de esas combinaciones. Según él, la idea artística de Lam es «unir hombres, animales y vegetales para dar la unidad de la vida criolla»¹¹. Lam no refleja, pues, una visión del mundo, sino una supuesta esencia ontológica de la vida «criolla» o «antillana». Pero, por debajo de esa ontologización y ese gnoseologismo interpretativo, puede verse que Desnoes ha captado la semántica de esas «simbiosis»: ellas significan *la unidad de la vida*. En efecto, en ellas se activan los rasgos semánticos comunes a los elementos figurativos «humano», «animal», «vegetal» y «divino», y el archisema resultante, el

⁹ Fernando Ortiz: *op. cit.*, p. 24.

¹⁰ Fernando Ortiz: *op. cit.*, p. 33.

¹¹ Edmundo Desnoes: *op. cit.*, p. 16.

núcleo semántico que surge en la intersección de los campos de significados de cada una de esas unidades semánticas básicas (Lotman), es «la vida», «lo vivo». Sin embargo, el crítico cubano no llega a ver que la unión anatómica directa de partes heterogéneas no es el único modo en que Lam pone en signos esa unidad, sino sólo uno entre otros que aquí presentaremos: la conexión por cordón, la ambigüedad, la rima plástica, la «rima de sentido» y la sustitución metafórica.

Ya al examinar la imagen del pájaro junto a la cabeza, hemos señalado en la obra de Lam la frecuente presencia de una especie de cordón umbilical que sale del cuerpo del pájaro y entra en la parte superior de la cabeza de un personaje. Pero en Lam ese cordón no sólo conecta pájaros con cabezas de personajes, sino también cabezas equinas, de pájaro y de Elegguá con cuerpos de personajes o de animales, así como a estos últimos entre sí. Al igual que la unión anatómica directa de partes heterogéneas, la conexión anatómica mediante cordón nos dice que los diversos seres divinos, humanos y animales son unibles, nos sugiere la unidad sustancial de esos seres vivos y, por esa vía, significa la unidad de la vida.

Otro modo de significar esa unidad es la ambigüedad que Lam confiere a ciertos signos figurativos. En su obra ocurre en ocasiones que un mismo elemento preiconográfico pueda ser «leído» de dos maneras diferentes. Los rasgos formales de éste y el contexto en que se encuentra permiten esa doble interpretación. Tal es el caso de ciertos elementos preiconográficos que pueden ser interpretados como cuernos o como púas vegetales, como cabelleras humanas o como crines de caballo. Esa ambigüedad pone de relieve la analogía formal de las dos imágenes evocadas, y la equivalencia formal establecida sugiere una equivalencia de significados. Así, los cuernos son como púas de plantas y las púas de plantas son como cuernos. O sea, que la ambigüedad indica que lo animal y lo vegetal, lo humano y lo animal, son confundibles, y por esa vía, también ella significa que la vida es una.

Los tres restantes modos de significar la unidad de la vida son menos sencillos y más sutiles: sus «efectos de sentido» están basados en la transgresión de la diferencia entre paradigma y sintagma, en la proyección sobre el plano de las relaciones sintagmáticas (o sea, por contigüidad) de la equivalencia existente entre los miembros de una serie paradigmática (o sea, relacionados por asociación). Tal como en el lenguaje se pueden distinguir dos tipos de relaciones asociativas: según el sonido y según el sentido, también en la plástica se puede hablar de una paradigmática por analogía formal y una paradigmática por analogía de los significados (L. Marin).

Haciendo coincidir en el gran sintagma de la obra elementos figurativos formalmente análogos y destacando su analogía formal mediante la elaboración plástica, Lam logra fuertes rimas visuales entre partes del cuerpo humano o de cuerpos de animales, de un lado, y partes de plantas, del otro. Y si en la poesía «la equivalencia de los sonidos proyectada sobre la secuencia como principio constitutivo, implica inevitablemente la equivalencia semántica» (Jakobson), en la plástica las rimas también implican una equivalencia de significado entre los términos puestos en contigüidad sintagmática. Así ocurre en Lam con las rimas plásticas de piernas humanas y tallos de caña, de *mamas* humanas y frutas, de cuernos y púas vegetales; ellas establecen ecuaciones que podrían

leerse así: las piernas son tallos del hombre, los tallos son piernas de las plantas, los senos son frutas del ser humano, y las frutas son senos de las plantas. He ahí una vez más, en esas igualdades, la idea de la unidad de la vida, significada con recursos específicamente plásticos.

A falta de un mejor término, hemos decidido denominar provisionalmente «rima de sentido» el fenómeno que se produce en la pintura de Lam cuando en una misma figura como unidad sintagmática se combinan elementos figurativos de significados análogos: brazos y piernas humanos, patas de animales ungulados y alas, o también, cabezas del dios Elegguá, cabezas humanas y cabezas de animales. La presencia del núcleo semántico común —el significado de «extremidad o parte superior de ser vivo»—, activa en esos momentos figurativos los rasgos semánticos diferenciales —«humano», «animal» y «divino»—, pero la unión anatómica —en una misma figura— de los elementos que «riman» semánticamente, también aquí da origen al archisema «vida», que incluye todos los temas comunes a esos rasgos diferenciales activados. Resulta, pues, que la analogía y la coexistencia de una pierna humana y una pata de caballo también sugieren que la vida es una.

Finalmente, la sustitución metafórica en Lam hace que unos elementos reemplacen a otros en la cadena sintagmática de la figura sobre la base de su analogía formal. Por ejemplo, en distintas ocasiones las lianas sustituyen a los cabellos, los rabos equinos a la cabellera humana y las frutas a las mamas. Aquí estamos ante una especie de «rima plástica en ausencia», por así decir, pero aquí también la equivalencia formal con el término sustituido implica una equivalencia de sentido. Las partes animales y vegetales pueden ocupar el lugar de los elementos humanos. Y esta reemplazabilidad es una manera más de significar la unidad de la vida.

Hasta aquí nuestro análisis de los distintos mecanismos de constitución del sentido global en la obra de Lam. Ahora nos ocuparemos de un aspecto fundamental del universo semántico de Lam que tampoco había sido debidamente estudiado hasta ahora: el modo en que está presente lo humano en las «simbiosis» que pueblan ese mundo. La interrogante que se nos plantea es la siguiente: ¿sobre qué base se une lo humano en la obra de Lam a lo animal, lo vegetal y lo divino?

Uno de los rasgos comunes a la mayoría de sus personajes es la desnudez. Ella permite ver no sólo la piel de los cuerpos, sino también, en particular, los caracteres sexuales secundarios femeninos: las numerosas mamas y abultadas nalgas y caderas femeninas de las obras de Lam. La alta frecuencia de esos caracteres, junto con la abundancia no menor de los caracteres sexuales primarios masculinos —penes y testículos colgantes debajo de la boca de los personajes—, hacen que la sexualidad sea un elemento semántico básico de lo humano en esas «simbiosis». La frecuente coexistencia de rasgos femeninos y masculinos en un mismo personaje activa la oposición masculino-femenino, pero, al mismo tiempo, pone de relieve la unidad semántica que integra ambos términos polares: la sexualidad.

Por último, entre los elementos figurativos que representan partes del cuerpo humano también se destacan por su frecuencia los brazos y piernas, que se caracterizan por terminar en manos y pies anchos y largos (a menudo también muy gruesos), hechos

para la actividad física (agarrar, golpear, caminar, etc.). Esas imágenes son portadoras de otro elemento semántico básico de lo humano en los productos de la combinatoria de Lam: la capacidad para la actividad física intensa, la energía física.

Si examinamos con atención el conjunto de los elementos semánticos básicos que están asociados a lo humano en los personajes de Lam, o sea, la desnudez, la sexualidad y la energía física, no tardaremos en ver que todos ellos integran una unidad semántica superior: la *corporalidad*. Y he ahí la respuesta a la interrogante que se nos planteaba. En la obra de Lam lo humano se une a lo animal, lo vegetal y lo divino sobre la base de su corporalidad, sede y expresión de la vida que le es propia. Esta afirmación del hombre como cuerpo vivo, como materialidad y vitalidad corporales, confiere a la obra de Lam un carácter polémico respecto a la cultura oficial cristiana occidental, que durante siglos ha reprimido sistemáticamente la corporalidad humana y sólo la ha tolerado como sexualidad y trabajo alienados.

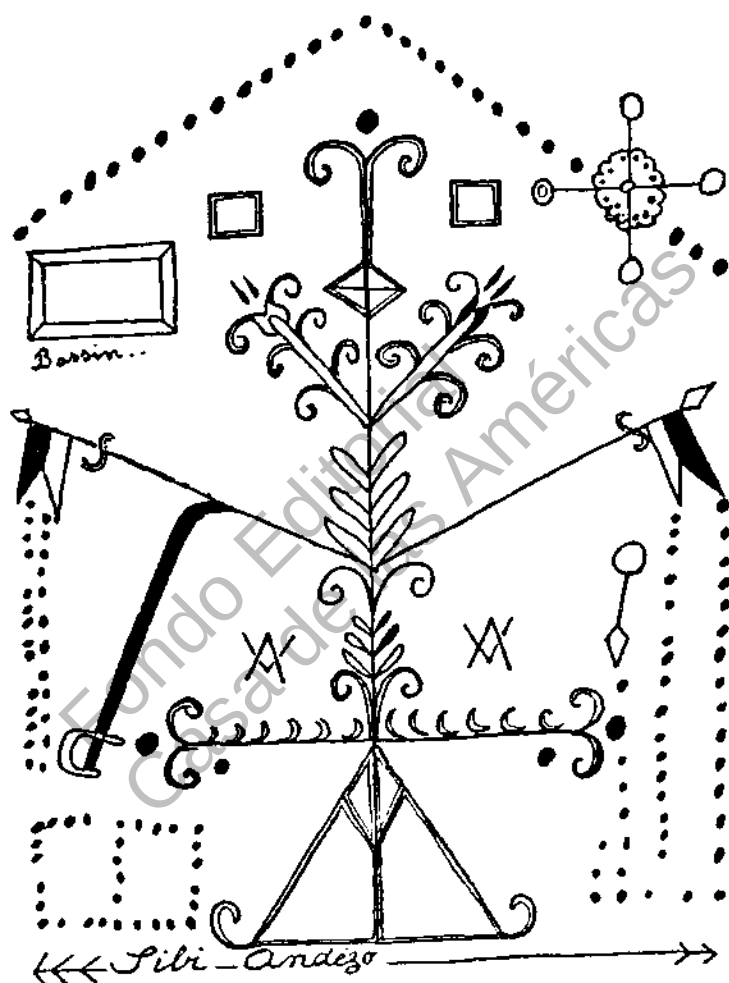
Carpentier escribió que Lam, «partiendo de elementos muy sencillos, muy inmediatos [...] fue ascendiendo hacia el mito: hacia una mitología americana que le pertenece por entero».¹² Pero si es así, no es posible dejar de plantear y de responder una pregunta: ¿qué significa el mito presente en la obra de Lam? Lévi-Strauss dijo que «el objeto del mito es proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción»,¹³ y, por ejemplo, ha planteado que el mito de Edipo ofrece una suerte de instrumento lógico que permite tener un puente entre la pregunta: «¿Se nace de uno solo, o bien de dos?» y la interrogante: «¿Lo mismo nace de lo mismo o de lo otro?» En una primera aproximación, cabría decir que la obra plástica de Lam —la creada a partir de 1942— constituye un intento de superar, mediante la lógica mitológica, una de las antinomias fundamentales de la existencia, una tentativa de resolver el problema «metafísico» encerrado en la pregunta: «¿lo vivo es uno, o es múltiple?» Mostrando a los diversos seres vivos y sus diversas partes como unibles, conectables, confundibles, igualables y sustituibles entre sí, Lam hace entender que la multiplicidad de lo vivo constituye una unidad.

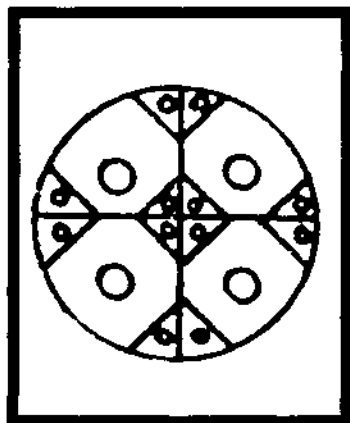
Como todo mito, el suyo se propone transformar el caos en un orden, en un cosmos. Se equivoca Desnoes cuando afirma que «el cubismo de Lam es expresión del caos antillano».¹⁴ No sólo por esa inaceptable ontología del «mundo antillano» como caos «donde nada ha adquirido todavía suficiente vida individual para separarse del conjunto con perfiles nitidos», sino también, y sobre todo, porque en la plástica de Lam no hay un «caos», sino otro orden. Un orden que no es el de la cosmología de la cultura oficial cristiana occidental y que no puede sino parecer un caos al ser contemplado desde el punto de vista de esta última. Sus personajes «híbridos» no son monstruos ctónicos, ni ningún otro tipo de fuerzas del caos: son habitantes de un cosmos que, a diferencia del creado en el Génesis judeo-cristiano, no conoce la división de lo vivo en seres hechos «según su género» y de tal manera que todos se multipliquen «según su especie». Un mundo en el que, si hubo un demiurgo, creó a dioses, hombres, animales y plantas de una misma materia, con un mismo soplo de vida, en un mismo día.

¹² Alejo Carpentier: *op. cit.*, p. 126.

¹³ Claude Lévi-Strauss: *Antropología estructural*, La Habana, Instituto del Libro, 1970, p. 209.

¹⁴ Edmundo Desnoes: *op. cit.*, p. 8.





LA ALFARERÍA POPULAR Y RITUAL EN LA SANTERÍA CUBANA

Gertrudis Campos Mitjans

El tema de la plástica en las religiones populares cubanas ha sido relativamente poco estudiado en Cuba. Sin embargo, existen algunos trabajos, tanto de carácter museológico como plástico-valorativo, que han incursionado de manera parcial en esta amplia fuente de la creación artística popular tradicional.

Los trabajos que de un modo u otro sirven de antecedente al presente estudio han estado encaminados fundamentalmente a la investigación de la artesanía en metal, las tallas en madera y el color, así como a la valoración plástico-simbólica de los signos gráficos de las asociaciones abakuá, del ritual de los paleros y de los arará.

Hasta el presente no existe un trabajo que aborde la problemática de la alfarería vinculada con los cultos de santería.

Este hecho nos permute abordar su estudio dentro de un marco de referencia limitado a la producción artesanal contemporánea utilizada en algunos lugares de la ciudad de la Habana a partir de los objetos de barro realizados por los alfareros, así como la decoración que realizan los propios practicantes.

LA ALFARERÍA EN EL COMPLEJO DE LA SANTERÍA CUBANA

Esta forma popular de religión ha tenido y tiene muchos practicantes, por lo que la realización sistemática y doméstica del culto demanda la fabricación de un conjunto de objetos propios para satisfacer las necesidades del rito. Entre ellos ocupan un destacado lugar los recipientes elaborados en barro cocido.

En la actual producción alfarera vamos a encontrar un conjunto de objetos que se utilizan con fines religiosos, sin que sus creadores sean necesariamente oficiantes del rito o simplemente creyentes; estos objetos forman parte indisoluble de las manifestaciones plásticas de la cultura popular tradicional, pues tanto el proceso de aprendizaje como de transmisión se efectúa de manera práctico-imitativa mediante las propias relaciones familiares y/o comunales de una generación a otra.

La alfarería empleada en los ritos ha estado constituida por un conjunto de objetos cuya función, inicialmente, distaba mucho de la actividad religiosa, ya que eran piezas de barro usadas principalmente con fines domésticos. De ese modo en el ajuar de la cocina cubana del siglo pasado ocupaban un lugar primordial diferentes vasijas tales como tinajas, soperas, freideras, fuentes y otras, que además de ser fabricadas de loza o de porcelana, eran confeccionadas de acuerdo con la tradición hispánica en el torno del alfarero, mediante la selección del mismo barro utilizado para fabricar tejas, ladrillos y demás componentes de la vivienda en las áreas urbanas. Estas piezas formaron parte del ambiente culinario hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando el aluminio y el vidrio industriales hacen su entrada en gran escala por lo barato, variado y resistente a los diversos usos y cambios de temperatura.

No obstante, debemos señalar que desde esa misma etapa ya se usaban algunas de estas piezas del ajuar doméstico con fines religiosos, por lo cual aun se asocia el denominado caldero macho de hierro con tres patas propio para freír o guisar con uno de los recipientes donde el palero congo o sus descendientes han construido la *nganga*, y sustituido, entre las capas más desposeídas, a la *giira* (*Crescentia cujete*) o al saco de fibras vegetales. Del mismo modo, en la santería se han utilizado múltiples recipientes, desde la madera torneada, la cestería o el cristal, hasta la porcelana y el barro.

Cuando estos objetos pasan a formar parte del complejo religioso de la santería, además de asumir una nueva función, comienzan a ser decorados de disímiles formas, y se le aplican incrustaciones que van desde conchas de caracoles bivalvos o cauris univalvos, hasta perlas de vidrio relacionadas con la deidad a la que está ofrendada.

Como bien señalan diversas fuentes, estos cultos no fueron tolerados por las autoridades gubernamentales y eclesiásticas durante la etapa colonial, de modo que una de las vías fundamentales para su preservación y difusión fue primero, el seno de cada cabillo y la propia casa de cada creyente, que aprovechaba el contexto de los aniversarios y festividades del santoral católico para efectuar sus ritos y ceremonias revitalizadoras de sus ancestros africanos.

Tras el triunfo de la Revolución cubana, no obstante la solución de muchos problemas fundamentales que han generado las prácticas de estas y otras creencias populares, tanto ésta como otras religiones se mantienen en el seno de la población por el hecho de constituir procesos históricos y sociales ligados indisolublemente a la esfera del pensamiento, a la conciencia cotidiana, cuyos cambios se efectúan de un modo más lento y dilatado que la actividad vinculada directamente con la esfera de la vida material. En este sentido, la religión forma parte de la tradición patrimonial asociada con el comportamiento moral que posee un fuerte contenido conservador y de adaptabilidad a los diferentes cambios y en este contexto, los practicantes de la santería también han creado sus mecanismos de adaptación a las más diversas situaciones sociales y rituales. Todo ello puede observarse mejor en los componentes del complejo ritual donde las vasijas de barro desempeñan determinado papel.

LOS GUERREROS

Uno de los resultados más peculiares del proceso de transculturación de las creencias sudnigerianas en Cuba, ha sido la fusión sincrética de tres deidades con funciones específicas en sus lugares de procedencia, identificadas aquí como *los guerreros* y que se les rinde tributo en conjunto: tal es el caso de Elegguá, Oggún y Ochosi.

Es muy usual el empleo de vasijas de barro en la representación simbólica de Elegguá (oricha guardián de las puertas, los caminos y las encrucijadas; se le sincretiza entre otros con el Niño de Atocha, las Ánimas del Purgatorio y el Anima Sola); se utiliza un recipiente de barro cocido, muy pocas veces vidriado, donde se coloca una imagen cefalomórfica de la deidad confeccionada de diferentes materiales: cemento y arena, piedra coralina, piedra de arrecife (diente de perro), madera y otras, de acuerdo con el «camino» o avatar que posee la deidad en correspondencia con cada creyente; junto con la imagen se colocan otros atributos como silbatos y bolas de vidrio, alusivas al carácter juguetón e infantil de la deidad.

En casi todos los casos, la imagen cefalomórfica posee incrustaciones de cauris, semejando los ojos, la boca y la nariz. Se encuentra rematada en su extremo superior o en uno de sus lados por una lámina filosa de hierro, utilizada para el sacrificio de las ofrendas de aves.

Las vasijas de barro que se emplean para Elegguá no van decoradas sino que únicamente constituyen el recipiente contentivo de la imagen plástica de la deidad y forman parte de ese conjunto morfológico de amplia variedad.

La deidad Oggún, oricha de la guerra sincretizado con San Pedro, es representado generalmente en hierro, bien mediante un caldero que debe contener hasta 21 piezas u objetos de trabajo diferentes (Oggún Alaguedé) o mediante un vástago rematado en un arco y una flecha (símbolo de Ochosi) con una base pesada de donde penden dos aros con cadenas que sujetan hasta veinte piezas semejantes a las del caldero (Oggún Achibiriquí). Sin embargo, también se encuentra la imagen de Oggún representado en un imán con limaya, como símbolo de la atracción de las fuerzas, depositado en un recipiente de barro cocido sin vidriar semejante al de Elegguá.

La deidad Ochosi, oricha de la caza sincretizado con San Norberto, se representa siempre con independencia del material con un arco y una flecha en plena tensión para ser disparada y se relaciona estrechamente con las otras dos deidades hasta darse el caso en que los tres se funden en un solo objeto, pero no asociados con las piezas de barro.

EL CANASTILLERO Y SU ENTORNO

Uno de los lugares fundamentales donde se colocan las piezas objeto de culto en la santería es el *canastillero*, un mueble cuyo contenido y su entorno cumplen funciones religiosas cotidianas para el practicante y sus allegados. En él, los objetos de barro desempeñan un importante papel. El canastillero puede estar formado por un escaparate, un armario o un librero, generalmente de una o dos puertas, con tres o cuatro

entrepaños, en donde se colocan los recipientes que contienen las piedras (*otanes*) que simbolizan a las diferentes deidades, junto con los atributos que se les adjuntan.

Comúnmente dentro del canastillero se depositan los recipientes de Obbatalá, Yemayá, Ochún, Oyá y Obbá, así como las dos tinajas de los jimaguas (*Ibeyis*). De manera general estos recipientes son conocidos con el nombre genérico de *soperas* (*goricha*) y efectivamente, entre los oficiantes nacidos e iniciados antes de 1959 ha sido común encontrar diversas vajillas de loza o porcelana, especialmente las *soperas*; pero posteriormente se ha efectuado un interesante proceso de sustitución de estas vasijas por otras de barro cocido y pintado o vidriado de acuerdo con el o los colores atribuidos a cada deidad.

Aunque ha tendido a mantenerse el pequeño cesto de fibras de la deidad Yewá o el pequeño recipiente (joyero) de Odudúa, las *soperas* han sido objeto de transformación por la evidente dificultad de los creyentes para adquirir los objetos de loza o porcelana en el mercado nacional y ello ha dado lugar a que diversos alfareros, además de realizar las piezas tradicionalmente conocidas en la santería, hayan iniciado nuevas formas artesanales que sustituyen a las anteriores piezas industriales.

El canastillero ha sido colocado generalmente en la habitación donde duerme el practicante o en un cuarto destinado para el rito. Junto con el resto de los objetos es común observar también piezas propias del catolicismo, particularmente la *imagen*aria.

La colocación de las *soperas* en el canastillero está en dependencia de las deidades protectoras del creyente.

En torno al canastillero son colocados otros recipientes que contienen las piedras simbólicas y demás atributos de diversas deidades. Así encontramos una tinaja de barro cocido y vidriado interiormente, con su tapa, bien pintada y decorada de azul ultramarino y con incrustaciones que contienen los atributos de Yemayá Olokun, peculiar síntesis cubana de dos deidades yoruba: una hembra fértil y el otro varón hijo de ésta que se identifica con las profundidades del mar.

Otra pieza de barro es el lebrillo que contiene las piedras y los hierros que simbolizan al oricha Aggayú, concebido como dueño de las sabanas, padre de Chango y sincretizado con San Cristóbal.

También encontramos dos piezas de barro, una en forma de plato semejante a la utilizada para colocar a la deidad Elegguá, aunque con mayores proporciones, y otra que forma una semiesfera con orificios en toda la parte superior. La superposición de ésta sobre la primera sirve de receptáculo a las piedras simbólicas de Babalú Ayé, deidad protectora de los enfermos de la piel, sincretizada con San Lázaro.

En barro se presenta uno de los componentes simbólicos de Orichaoko, deidad masculina de la agricultura, sincretizada con San Isidro Labrador. Nos referimos al pedazo de teja criolla convenientemente recortada y decorada con líneas blancas y rojas que semejan los surcos de la labranza y que es colocada por su parte cóncava para simbolizar, junto con la yunta de bueyes, el arado, la figura humana y la sombrilla, al referido oricha.

LA INICIACIÓN

Dentro de la santería, la iniciación constituye el nacimiento del creyente en la práctica estable de esta religión. La actividad requiere de múltiples sacrificios personales, por parte del neófito y de los miembros de su familia, quienes han de pagar los diversos tributos, las ropas blancas y el derecho a todos los oficiantes que participan en la compleja ceremonia.

Como parte del conjunto de objetos propios de la iniciación también se adquieren los recipientes de barro. Ocupan un papel fundamental las denominadas cazuelas de lavatorio en las que se prepara el líquido lustral (*omiero*). En cada una de estas cazuelas se lavan las piedras, los caracoles y los collares correspondientes a cada oricha. Durante el acto del lavatorio se ejecutan los cantos correspondientes a cada oricha de acuerdo con el momento de consagración de cada conjunto de objetos.

Las cazuelas de *omiero* se caracterizan porque cada una va decorada con colores de agua correspondientes a la deidad de pertenencia. Del conjunto de cazuelas que se utiliza puede establecerse una relación de líneas y colores entre la cazuela donde se lavan objetos pertenecientes a la deidad protectora principal del iniciado y los trazos que se hacen en la cabeza de éste cuando el rito implica el rapado del cráneo.

De este modo encontramos un tipo de arte efímero que se vincula tanto con la decoración de objetos rituales como con el cuerpo del iniciado.

Conjuntamente, se utilizan otros pequeños recipientes de barro en los que se prepara la pintura que se aplicará, tanto en la cabeza del iniciado como en las paredes exteriores de las cazuelas de lavatorio. Como la pintura es preparada mediante polvos colorantes y agua, cada uno de estos recipientes pueden ser lavados y vueltos a utilizar en diferentes ceremonias. Sin embargo, generalmente cada cazuelita es empleada para un solo color, pues como se utiliza el barro cocido sin vidriar, el pigmento de agua se adhiere a sus paredes interiores.

De este modo nos encontramos en el acto de iniciación las cazuelas mayores por sus dimensiones y las más pequeñas empleadas en el complejo religioso de la santería.

EL DECESO

Del mismo modo que la iniciación, el ritual funerario posee un alto grado de atención en la santería, pues los creyentes consideran que el espíritu del difunto cobra libertad e inicia una nueva vida en la que ha de pagar y superar los errores cometidos en su vida material.

La anterior concepción relacionada con el cierre del ciclo vital de los individuos, posee una gran analogía con los principios religiosos del catolicismo en los que igualmente el espíritu de los difuntos purga sus pecados y trata de alcanzar el reino de los cielos. Éste es otro de los hechos, en cuanto concepción de la vida tras la muerte, que tiende a propiciar mecanismos sincréticos entre una y otra religiones.

En la santería, durante el rito mortuario se aprecia la presencia de objetos de barro

Se utiliza la tinaja de Olokun, que en ocasiones puede ser sustituida por una tinajita pequeña, en la que, además de poseer los atributos de la deidad, se le echa agua corriente con el objetivo de —según el informante— que el alma del difunto pueda saciar su sed cuando tenga que alejarse de su envoltura material. De hecho, la tinaja asume una doble función, la de atributo de un oricha y como asistencia simbólica al creyente fallecido. Esta tinaja no posee decoración alguna y cuando el difunto es velado en la casa se coloca el recipiente bajo la cabecera de la cama. Si el velorio se efectúa en una funeraria la vasija es colocada sobre el ataúd o bajo éste, aunque siempre en el área de la cabeza.

Posteriormente con esta misma tinaja se realiza el *itutu* o *ituto*; en esta parte del rito se consultan los medios adivinatorios y se determina si el santo de cabecera será enterrado con él, si pasará a ser atendido por otro creyente, o simplemente se romperá.

PROYECCIÓN EN LA PLÁSTICA PROFESIONAL

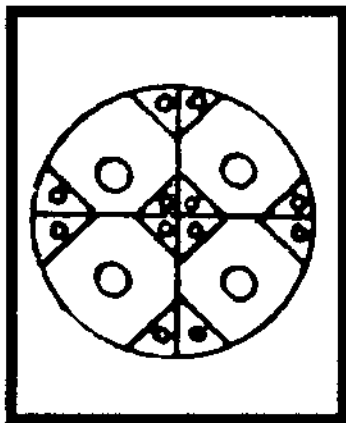
En el ámbito de la plástica contemporánea han sido los elementos decorativos, tanto cromáticos como de diseño, los que han trascendido a la pintura y a la escultura.

Uno de los más significativos representantes de esta proyección es el pintor Manuel Mendive, quien conoció, por ejemplo, las cazuelas de lavatorio estudiadas en el presente trabajo cuando hacia 1973 formaban parte de los fondos museológicos del Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias de Cuba.

Otro caso menos divulgado es el de Dennis Moreno, diseñador, dibujante y pintor, quien se adentro en estos temas desde la década del 60 en que realizaba la revista *Etnología y Folklore*.

Debemos señalar también como una proyección, en una u otra medida, sobre las realizaciones plásticas actuales, algunas de las obras de los pintores del otrora grupo Orígenes quienes realizaron varias muestras de interés. No sería el hecho de trasladar de modo mecánico los elementos decorativos y los cromáticos de las vasijas a sus obras, sino tomar en consideración que el contacto de varios integrantes del grupo como Salvador González o Ana Rosa Gutiérrez con las colecciones de museos, así como el contacto con especialistas y practicantes, sin duda se convierte en una fuente nutricia para estos artistas plásticos.

De ese modo, determinados representantes de la plástica de carácter profesional, es decir, la que al expresarse utiliza los medios técnicos no transmitidos necesariamente de modo empírico-imitativo, sino mediante el proceso de aprendizaje sistemático e institucionalizado, logra incorporar a su acervo los elementos plásticos de carácter popular tradicional con una nueva significación visual que rebasa su raíz netamente religiosa y alcanza niveles artísticos superiores —en el sentido evolutivo— a sus formas y concepciones más primarias. En este proceso, las vasijas de barro, sus formas decorativas y elementos pictóricos también han desempeñado un papel a tomar en consideración dentro del amplio y complejo conjunto de componentes de carácter plástico que se encuentran vinculados con las religiones populares cubanas y que tienen su expresión materializada en la artesanía popular tradicional.



EL FROMAJÉ: LA PERENNIDAD DE LO INVISIBLE

Beatriz Almaguer Vera
Roxana Fernández
Rodríguez

EL HOMBRE QUE SE TE PARECE. EL HOMBRE DE TODOS LOS TIEMPOS

El arte es una encrucijada

MILAN KUNDERA

Sed de infinitas aguas, múltiple espejo-laberinto, tortuoso camino el del hombre en el cual conviven «todas las edades de la naturaleza». Tal es el privilegio de ser caribeño: respirar una antillanidad que devuelva al mundo un nuevo aliento.

El carácter de sitio donde convergen los valores culturales del planeta —travesía de las más variadas civilizaciones— hace de los pueblos del Caribe predilecto espacio para la expresión de una modernidad distinta: nueva sensibilidad artística y estética.

En el presente, al transcurrir los últimos años de un siglo sacudido vertiginosamente en todas las esferas —el arte como la gran cita— los creadores antillanos se reconocen y redescubren como portadores de categorías ajenas a las que los había relegado la sociedad pos-industrial. En esta era de las «aparentes desmitificaciones y desacralización de la vida», lejos de constituir productos exóticos o subproductos de la humanidad, han iniciado la búsqueda de su «centro», de su «encrucijada», en un difícil, pero no menos bello tránsito hacia el ser. Camino que, al decir de Mircea Eliade «es arduo, está sembrado de peligro, porque de hecho es un rito del paso de lo profano a lo sagrado».²

No en todas las Antillas los artistas comenzaron a mirar dentro de sí en idénticos instantes. Sería imposible desconocer y/o negar las especificidades culturales de los diversos pueblos que habitan en el Caribe. En cada contexto, estos reclamos afloraron más temprana o tardíamente, lo cual nos conduce a no obviar el retraso en el tiempo de la zona lingüística francófona en relación con el Caribe hispano.

¹ José Martí: «Nuestra América», *Obras completas*, La Habana, Ed. Nacional de Cuba, 1963, t.8, p. 333

² Mircea Eliade: *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza Ed. S.A., 1993, p.5

A pesar de estas distinciones, reconocemos en las vías transitadas, al menos en sus primeros derroteros, efectos semejantes como consecuencia de nuestra común condición de pueblos coloniales durante siglos. En primer término fue la huida, el reencuentro con la memoria colectiva ancestral, la develación de símbolos que compartía el grupo social, como refugio ante las sucesivas imposiciones de patrones culturales ajenos.

En los DOM (Departamentos de Ultramar Franceses) y en particular en la isla de Martinica, tuvo lugar hacia los años 80 de este siglo un escape consciente hacia la tradición, negada, reducida durante siglos a intersticios de resistencia. Una vez en ella cobijados los artistas pretendieron fundar la nueva imagen, plena de las yuxtaposiciones y metamorfosis intrínsecas a su mestizaje cultural. No se intentó revivir el arte negro, porque como predijo el escritor martiniqués René Hibrán «sería como hablar una lengua muerta.»³ Por el contrario, asoman en esta fuga los esbozos de posibles huellas a seguir, impregnados de la más amplia libertad de creación. Por esta vez los artistas escrutarían al mundo; con la distancia simbólica que cada cual escogiese en cada circunstancia. Tales posturas sólo fueron posibles, tras haberse traspasado el umbral del inicial recogimiento y luego de resonar el primer grito del reencuentro con «el país natal», vislumbrado por el poeta Aimé Césaire hacia los años 40 en la revista *Tropiques*.

Aún centellean en los espacios morfológicos de los artistas, las reflexiones que en tan brillante y efímera publicación hallaron su marco más idóneo de expresión. La impronta fue tan perdurable, que aún puede hablarse en las obras de trazos inspirados en las sentenciosas palabras de Aimé Césaire, René Hibrán, René Méné.

Para algunos, el camino que conducía a sus más veladas y ocultas esencias era la indagación de los innumerables aportes de las etnias conformadoras de la diversidad cultural del país. De este modo, el pensamiento mágico-mitológico, propio de la conciencia africana, pasó a constituir el núcleo ideológico-estético de las obras plásticas, de una serie de creadores, quienes a partir de 1984 unieron sus esfuerzos e intereses en la agrupación Fromajé.

La verdadera y profunda espiritualidad del África negra es evocada mediante una policromía de líneas y superficies que enfatizan en el simbolismo de lo invisible, del perenne misterio que encarna la existencia humana. Un viaje a los orígenes, una plegaria al universo infinito.

UN ANHELO DE INMORTALIDAD. EL ARTE COMO ALEGORÍA

Todos en mayor o menor medida estamos inmersos por naturaleza en una atmósfera mítica en virtud de nuestra propia condición humana

LUIS ALBERTO CUENCA: *La necesidad del mito*.

En la contemporaneidad, a menudo, algunos autores sostienen la tesis de la creación, la renovación y la perdurabilidad de mitos como integrantes vitales de nuestra civilización humana. ¿No es esta una época en la que el hombre necesita traspasar las fronteras de lo real visible, dar cuerpo a la creación, ordenar el caos y abolir el tiempo concreto de su

³ René Hibrán: «Le problème de l'art à la Martinique. Une opinion», *Tropiques*, Fort-de-France, n. 6-7, feb. 1943, p. 41.

cotidianidad? ¿Acaso no necesita buscar asideros más perpetuos que su efímera e ilusoria existencia?

Diversas son las posiciones del hombre de hoy al crear un tipo de discurso mítico. En el arte «surge un mundo mejor, más homogéneo, una forma de las cosas menos caótica».⁴ Sin embargo su complejidad es mayor, pues los indicios que nos señalan la presencia de una atmósfera mítica se multiplican, haciendo de la obra una suerte de encrucijada donde se funden la alegoría, la repetición del acto creador y el surgimiento de una «nueva realidad», sacra, verdadera y trascendente, para el artista. Si a esto añadimos la intención de revelar, a través del lenguaje de las formas visuales, el secreto original de las cosas y los seres, es decir, «la natural mitologización de tradiciones ancestrales»⁵, entonces puede hablarse de la constante capacidad humana para la renovación o re-creación de mitos.

Así, los artistas del grupo Fromajé han remontado el tiempo, inspirados en la derecho, la fuerza y la perennidad de tradiciones que les son propias. De igual forma que «el árbol es entre todos los santuarios negros el lugar cultural más directo y universalmente relacionado con la divinidad»⁶. Estos creadores, al tomar como punto central de su alegoría al elemento natural, rememoran lo omnipotente.

El significado del árbol como ente en el cual se concentra todo aquello que resulta impenetrable, en un primer intento punto intermedio en el camino de las relaciones entre el ser humano y las potencias espirituales, sirvió de impulso para las búsquedas de una estética caribeña. Varios artistas, entre los que se cuentan Ernest Breleur, Víctor Anicet, René Louise, Bertin Nivor, y François Charles Edouard, agruparon sus proyectos en torno a esta idea, como resultado de investigaciones acerca de la identidad martiniquesa, llevadas a cabo por cada uno desde finales de los 60.

El tránsito hacia la plasmación de una «realidad» que trascendiese lo inmediato y accesorio característico de la pintura en décadas anteriores, tuvo lugar tomando como punto de partida la simbología legendaria y emblemática del árbol «Fromajer», que significa, como lo explica Bertin Nivor, «el guardián de la historia, el árbol de los ancestros»⁷. Es también el árbol mitológico de las encrucijadas.

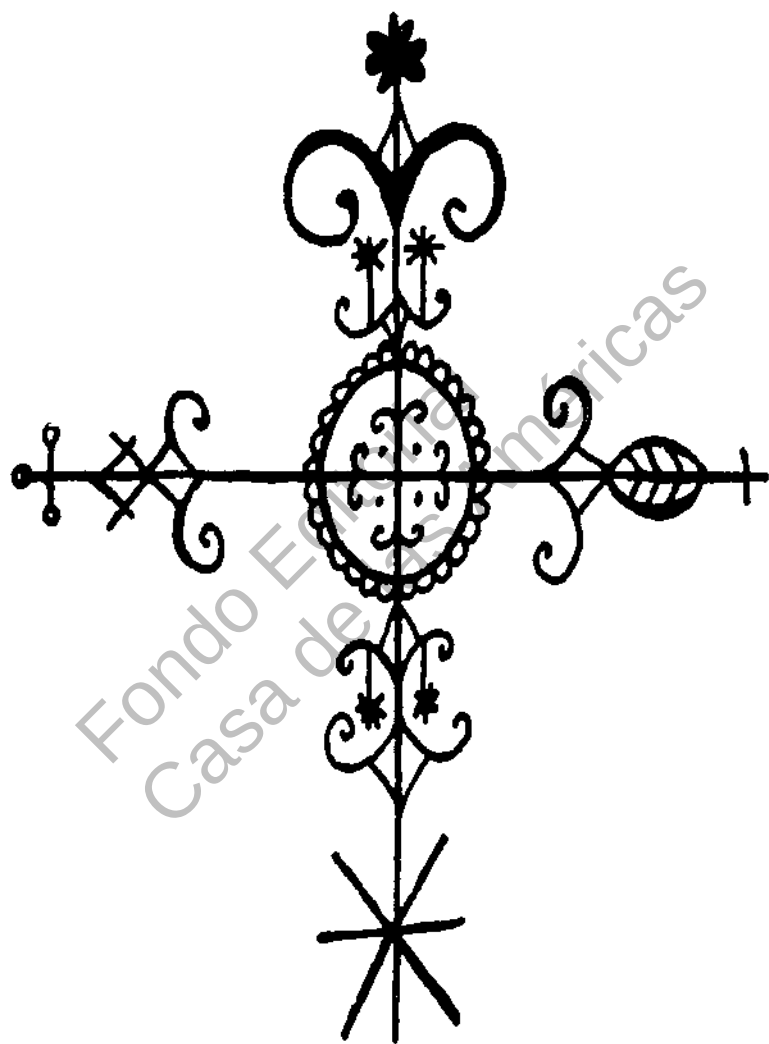
La apropiación de esta alegoría reclamaba utilizar de un lenguaje plástico que revelase lo metamorfoseado, presente en la espiritualidad antillana. Se retoma la acepción del árbol Fromajer, según nos narra una leyenda de Martinica, como el lugar de reunión

⁴ Arnold Hauser: *Introducción a la historia del arte*, La Habana, Inst. del Libro, 1969, p.86.

⁵ Gerardo Mosquera: «Africa dentro de la plástica caribeña», en: *Plástica del Caribe*, Ponencias de la Conferencia Internacional II Bienal de La Habana, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1989, p.153

⁶ Dominique Zahan: «La religion de l'Africa negra», en: *Las religiones de los pueblos sin tradición escrita*, Mexico, D. F., Ed. Siglo XXI, vol. 11, 1982, p.57

⁷ René Louise: *La peinture et la sculpture à la Martinique*, Paris, 1984.



«des gens gagés».⁸ —personajes mitológicos que transformados en bestias se encontraban bajo sus ramas a media noche— al mando de Satanás. Ello sirvió de inspiración a los artistas para mostrar en sus obras todo el mundo diabólico, oculto, secreto, trastocado y mutable, propio de las mitologías antillanas.

DE LAS PECULIARIDADES DE SUS MEDIOS Y CAMINOS

Lo singular de dicha «apropiación» contemporánea del discurso mítico es que en sus creaciones no se «representa» un pensamiento mágico-mitológico. Más bien se descubren sus múltiples fuentes a través de lo pictórico, enriqueciendo aquello que lo rige e indagando en sus trasfondos.

Dentro del panorama artístico de las vanguardias de nuestro siglo, «la inclusión de contenidos e iconografías de procedencia no occidental resueltos según las normativas acuñadas por la sintaxis moderna»⁹ la realizó por vez primera en el contexto caribeño el pintor cubano Wifredo Lam. Aún se percibe la hondura de su impronta en las búsquedas pictóricas del grupo.

Es necesario no perder de vista la siguiente afirmación de Marc Devade:

la pintura está directamente ligada al funcionamiento del pensamiento, que disuelve los mitos para rehacerlos de nuevo [...], su acción no descansa sobre un mito en particular a representar, sino sobre su constante develación y el énfasis en su deconstrucción, incesante vaivén en el gesto del color...¹⁰

Un rasgo que distingue a las obras del Fromaje y a la par las emparenta con la creación de sus contemporáneos es «adueñarse de las dimensiones simbólicas de los enunciados pictóricos», reafirmando el carácter de la pintura como lenguaje.

Composiciones plenas de una metafísica simbólica y onírica, en las que lo signico se nos muestra inmerso en una yuxtaposición estructurada a base de áreas de corte geométrico. A medio camino entre formas abstractas que dominan el espacio y otras en que lo figurativo emerge en medio de una abigarrada atmósfera de imágenes.

La superposición de planos, además de adquirir una relevancia formal, se convierte en vehículo para poner de relieve la riqueza e imbricación propias del contexto cultural afroantillano. Es decir, ese universo mitológico en el que lo uno y lo múltiple se funden en un gran cosmos. El espacio no es visualizado como un dato homogéneo, sino como una multiplicidad de elementos significativos.

⁸ «Des gens gagés», «des engagés» o «los pactados», son personajes de gran arraigo popular en la mitología de Martinica. Existen varias clasificaciones de «engagés» con los poderes que se les atribuyen: «Les Volants», «Les Voyés» o «enviados» y los que se transforman en el animal de su elección. (Tomado de: Eugène Revert. *La Magie Antillaise*, Paris, 1977).

⁹ José M. Noceda: «Las junglas en la cumbre. La consagración de un pintor», en: *Revolución y Cultura*, La Habana, n.º 5, sept.-oct., 1993, p.35

¹⁰ Marc Devade: *Écrits Théoriques. Archives d'art Contemporain*, t. III, Paris, Lettres Modernes, 1990, p.309

El hombre como eslabón de todo un sistema, la existencia como un proceso continuo e indivisible, así como los laberintos del ser, se esbozan en la imprecisión fondo-figura, en la que lo aparentemente inmediato se reviste de una ambigüedad de lo «no-dicho», que nos incita a descubrir qué existe más allá de sus fronteras

Percibimos «la espesura», a través de las interconexiones de imágenes, transparencias sutiles, enigmática simbiosis de fuertes colores y motivos, en la que se mezclan las huellas de lo absoluto. En este lenguaje lo «semi-abstracto» geométrico sirve de apoyatura para condensar (no ilustrar) conceptos.

EL FROMAJÉ: TIEMPO DETENIDO

El sentido de la inmortalidad y de lo eterno ha encontrado en el arte, a través de toda su historia, un referente simbólico. La remisión al absoluto, a lo creado en un tiempo original por dioses o seres sobrenaturales —invariables esencias que se prolongan—, lleva implícito en el uso de su lenguaje cierto «hieratismo». Las formas estáticas a menudo se asocian a lo intemporal, subrayándolo, en la fusión de líneas de una geometría que acentúa su carácter de tiempo detenido. Historia preciosa y sagrada para los hombres que guardan su fe en los mitos entendidos como discursos vivos que remiten siempre a los orígenes, a la repetición de algo que acaeció en los albores del tiempo. Así versa un poema alegórico al Fromager: «Soy los siete momentos de la creación, —digo los siete momentos— porque el día y la noche aún no habían nacido.»¹¹

En cada cultura o período de la historia del arte se palpan obras portadoras de un «sin número de elementos tradicionales y convencionales»¹², en función de ideas supraterráneas que aluden de alguna manera a lo divino. Incluso con las peculiaridades con que cada una concibe esta idea.

Lo hierático en la composición de una obra de arte es una especie de constante apta —según Anna Eörsi— «para producir variantes de mensajes totalmente nuevos, merced al cambio de ciertos motivos, o al desplazamiento en los acentos».¹³

Las obras del Fromajé al centrarse en los singulares conceptos de lo divino para el pensamiento afroantillano, jerarquizan dentro de su discurso la entrañable coexistencia de pasado y presente, la inexistencia de un tiempo concreto y la impersonal supervivencia. Todo, mediante el estatismo de signos que aluden a preocupaciones ancestrales. Tal es así, que en ocasiones la posición de las figuras es algo rígida, de reposo, como si se tratase de un arquetipo que sin cesar se repitiese.

La abolición del tiempo profano y la proyección de un tiempo mítico se efectúa, por demás, por mediación de la mixtura de imágenes entre las que ocupan un lugar protagónico las de animales. Estos seres han adquirido una dimensión que los coloca

¹¹ *Africobra-Gruppe Fromajé*, Universal Aesthetics, Harvard, University, 1989

¹² Arnold Hauser: *op. cit.*, p.57

¹³ Anna Eörsi: *La pintura gótica internacional*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1984, p.12

en la categoría de valores cósmicos, portadores de un destino del cual el hombre se siente dependiente. El bestiario doméstico le asegura, mediante el sacrificio y la ofrenda, «su inserción en el corazón mismo del universo»,¹⁴ abriéndole, de hecho, la puerta a lo invisible.

Se aprecia en las figuras zoomorfas cierta alusión a las creencias en los animales como antepasados protectores. Con frecuencia estos se nos presentan con el sentido de las alucinaciones, como imágenes suspendidas en un oasis de intemporalidad. La frontalidad con cierta dosis de planimetría coadyuva a reforzar la carga enigmática de estos seres, investidos de poderes en franca simbiosis con lo humano y viceversa.

FROMAJÉ: ESENCIAS Y DIMENSIONES

En las artes visuales de carácter afrocaribeño «no se trata de una supervivencia de mitos, sino [...] que creadores cultos contemporáneos son capaces de enfocar el mundo a través de estructuras propias del pensar mitológico, y de reflejar una realidad particular donde la magia y el mito viven dentro de la problemática contemporánea».¹⁵

Lo singular de este enfoque en la agrupación Fromajé es el girar en torno a una alegoría que hunde sus raíces en el contexto cultural martiniqués, como impulso inicial para la creación artística.

Al abordar temas relacionados con aspectos de la tradición, los mitos, se utilizan lenguajes contemporáneos que rehuyen, por su polisemia, las planas ilustraciones de conceptos, acostumbrado abismo que ha atrapado a no pocos artistas en el seductor galanteo con los orígenes, manidas formas de expresar la identidad. Al eludir la «representación» de un pensamiento mágico-mitológico y enfatizar en las dimensiones de lo simbólico, se inscriben dentro de problemáticas de la estética actual.

El nivel de correspondencia entre los temas (de gran amplitud) y las formas concretas con las que se visualizan, se resume en una sugerencia que domina los espacios pictóricos, incitándonos a una pluralidad de lecturas, a indagar más allá de sus enunciados.

Lo estable, duradero e inmóvil de la tradición, entendida como herencia o legado que se prolonga en el devenir, permanece en los confines de un «tiempo detenido», donde conceptos como lo oculto, lo irreal y lo inmaterial permiten definir al Fromajé como la perennidad de lo invisible.

Imprescindible e inicial salto en el proceso de una introspección que aspira a explorar las fuentes más recónditas del ser antillano. ¿Significa esto que el nivel alcanzado por la agrupación nos revela la presencia del magnetismo del «centro» o todavía nos aguardan innumerables giros? ¿Acaso nos fuera dado olvidar todo lo que el antillano ha incorporado a su devenir?

¹⁴ Dominique Zahan: *op. cit.*, p.64.

¹⁵ Gerardo Mosquera: *op. cit.*, p.153.

Ante tales cuestionamientos convendría recordar una aseveración de Arnold Hauser: «El arte solo tiene algo que decir a quien le dirige preguntas; para quien es mudo, el arte es mudo también...»¹⁶

BIBLIOGRAFÍA

LUIS ALBERTO CUENCA

Necesidad del mito, Barcelona, Archivo EMESA, Ed. Planeta, 1976.

PATRICK CHAMOISEAU

Au temps de l'antan, Paris, Hatier, 1990.

A. A. DIM DELOBSON

Les Secrets des Sorciers Noirs, Paris, Librairie Emile Nourry, 1934.

Empreintes Contemporaines 87 y 88. (Catálogos), Fort-de-France, Ministère de la Culture et de la Communication.

PIÈRE FROMENTIN

Mangeurs d'âmes, sorciers, magiciens et fantômes, Paris, Ed. Cendré, 1958.

THÉRESE GEORGEL

Contes et légendes des Antilles, Paris, Fernand Nathan, 1963.

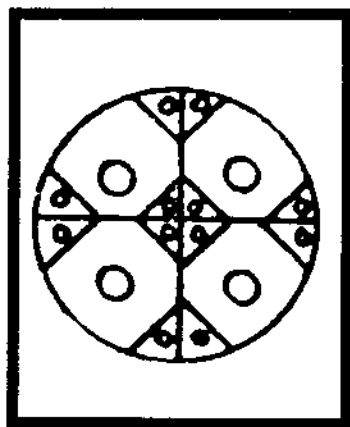
HENRY GOUGAUD

L'arbre aux trésors. Légends du monde entier, Paris, Ed. du Seuil, 1987.

GROUPE FROMAJÉ

Art du dedans (Catálogo), Fort-de-France, 1992.

¹⁶ Arnold Hauser: *op. cit.*, p.56.



COLISIONES Y RESISTENCIA EN LA LITERATURA CUBANA DE ORIGEN YORUBA

Rogelio Rodríguez Coronel

Un mito cubano narra.

Eva metió mano a tener hijos y tenía veinticuatro.

El Señor vino de recorrido, llegó a casa de Eva y le preguntó que cuantos hijos tenía.

Eva le dijo:

-Tengo doce hijos.

Y era porque Eva se avergonzó de tener tantos hijos delante del Señor.

Entonces el Señor le dijo.

-Vengo a bautizarlos.

Entonces Eva sacó doce hijos y dejó los otros doce allí dentro.

Y el Señor bautizó a los doce. Y esos doce son los blancos, pero los que Eva le negó y se quedaron en el cuarto cogiendo sombra cuando los sacó eran negros.¹

Esta narración resume la historia de casi cinco siglos de las colisiones y resistencias de dos culturas que se cruzaron en el Caribe, y también el punto de vista de quien impuso sus valores, sus cánones, sus instituciones.

Entre 1518 y 1873,² llegaron a América alrededor de nueve millones y medio de negros esclavos, el sesenta y cinco por ciento de los cuales fueron dedicados a la explotación

¹ Samuel Feijóo: *Mitología cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1986, p. 47

² Cf. Manuel Moreno Fraginals: «Aportes culturales y deculturación», en *África en América Latina*, México, UNESCO/Siglo XXI Editores, 1977. (2a. edición: 1987).

del azúcar. Desde entonces, un largo proceso de transculturación, traumático, doloroso, pero también ocasionalmente festivo y lleno de sorpresa, ha tenido lugar en nuestras tierras, con la peculiaridad de que, en aguas caribeñas, eliminado el indígena, la cultura del blanco esclavista y la del negro esclavizado establecieron una disputa a solas, donde la espada y la cruz, el sexo y la magia lucieron sus galas.

En Cuba, al igual que en Brasil y otros lados, los hijos de la sombra no se avergonzaron de su estirpe y, cuando fueron finalmente al bautizo (porque, según dicen, el Señor todo lo ve), llevaron a sus deidades, a sus orichas, y comenzó un fecundo sincretismo, pero también una marginalidad —y una resistencia— en torno a los cuales se han diseñado las relaciones culturales entre las fuentes hispánicas y las africanas en tierras que fueron del siboney.

La literatura —la más discreta de las artes— no estuvo ajena al proceso de transculturación en sus diversos grados, pero el colonizador impuso sus instituciones y, con ellas, una concepción de *lo literario* hasta tal punto que un poeta negro liberto del siglo XIX, Juan Francisco Manzano, lamentaba su suerte a través del soneto «Treinta años»:

Cuando miro el espacio que he recorrido
desde la cuna hasta el presente día,
tiemblo, y saludo la fortuna mía
más de terror que de atención movido.

Sorpréndeme la lucha que he podido
sostener contra suerte tan impia,
si tal llamarse puede la porfia
de mi infelice ser, al mal nacido.

Treinta años ha que conocí la tierra;
treinta años ha que en gemir estado
triste infortunio por doquier me asalta.

Mas nada para mí es la cruda guerra
que en vano suspirar he soportado
si la calculo ¡Oh Dios! con la que falta.

Pero así como en este poema de Manzano puede verse la completa asimilación a los cánones formales de la cultura dominante, hay allí un lamento y una denuncia, un estado del espíritu que sólo al negro pertenece. En esas mismas formas de la metrópoli,

poetas blancos—como José Fornaris en «La flauta triste»— intentaban restaurar la imagen del negro con pastoril empeño.

Mientras, las sangres se encontraban³ y, al paso de los años (ya entre 1860 y 1869 el 40,2% de la población esclava africana en plantaciones cubanas era hembra),⁴ el mulato establecía signos de identidad. Tal vez ninguno como Gabriel de la Concepción Valdés Domínguez, *Plácido*. Hijo de una bailarina española y de un mulato peñetero y peluquero, el poeta que resumió la gracia de la cubanidad, cantaba jocosamente:

Siempre exclama Don Longino:

soy de sangre noble y pura

[...]

y con su rostro cetrino

que africana estirpe indica,

alucinado publica

ser de excelsa parentela.

Que se lo cuente a su abuela

Desgraciadamente, ya desde entonces la espada sospechaba de la pluma, y el poeta mulato murió torturado y fusilado en la llamada «Conspiración de la escalera».

Pero, al margen de los salones coloniales, de las letrillas burlescas, de los poetas de tertulias, en los barracones, en los cabildos, en el espacio de la intimidad y del secreto, los cantos originales y los *patálines*, las historias, las leyendas, los consejos, los refranes y los rezos (las *moyugbas*) legaban un saber de siglos al suceder de las generaciones.

Mucho se perdió a través del Atlántico. Una cultura ágrafa, cuyo soporte era la tradición y la oralidad, sólo tuvo como depositarios, inicialmente, a jóvenes de quince a veinte años de edad y, hacia 1830, se prefirió la importación de niños entre nueve y doce. Los *arubbó* (los viejos), guardianes de lo antiguo, quedaban en las costas arcáicas de África, y sus hijos y sus nietos eran desgajados para iniciar rumbos extraños. Así comenzó una historia que, como Eleggua (el oricha que abre y cierra los caminos), tiene dos caras: una mirando hacia el pasado y otra hacia el futuro. Pero los negros esclavos sólo eran dueños del pasado, sólo con él podían construirse un futuro. Así comenzó el proceso que don Fernando Ortiz llamó *transculturación*⁵ y que no ha concluido hasta hoy.

³ Para que se tenga una idea de las proporciones demográficas de este proceso en la primera mitad del siglo XIX, en 1827 la población blanca era de 311 051 habitantes, mientras que la negra (libre y esclava) ascendía a 393 436.

⁴ Cf. M. Moreno Fraginals: *op. cit.*

⁵ Cf. Fernando Ortiz: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978 (Capítulo II.)

Si bien la esclavitud fue abolida legalmente en 1886; durante la república, las expresiones afrocubanas sólo eran acogidas como parte de la cultura nacional si, de algún modo, cumplían las maneras que regían una concepción eurooccidental y blanca de la moral ciudadana y de lo estético. Como he citado en otra parte, el Código de Defensa Social de 1938, declaraba como «alteradores del orden público»:

- Los que se dedicaren a prácticas de brujería, ñañiguismo, o cualquier otro culto o creencia contraria a la civilización o a las buenas costumbres.
- Los que salieren sin permiso especial a la vía pública formando parte de comparsas, parrandas, congas u otra manifestación o baile de carácter africano (Art. 571, inc. 14 y 15)

Es decir, las manifestaciones de carácter africano alteraban el orden y eran contrarias a la «civilización» y a «las buenas costumbres» impuestas por el colonialista blanco, eurooccidental y católico. Sin embargo, el sol tropical es tan fuerte que todo lo destiñe, y mientras la letra prohibía, algún espíritu iba en busca del consuelo del *babalao* o del santero procurando el resguardo ante los malos tiempos (¿cuál, como recuerda Borges, no lo ha sido?), y la sangre hervía con el toque del tambor. No obstante, impedida de transitar libremente por la *vía pública*, la marginalización de la cultura afrocubana resguardó su identidad y legitimó su antiguo afán centripeto: su capacidad para seleccionar y asimilar elementos mítico-simbólicos, primordialmente religiosos, de la cultura dominante, pero otorgándole otras funciones y conservando el núcleo básico de significaciones propias, amparadas por el «hablar en lengua», como llaman los iniciados al decir yoruba.

Sin embargo, el proyecto de modernidad en Cuba implicaba la reivindicación del ingrediente africano tanto desde el punto de vista social como cultural. Nicolás Guillén da a conocer *Motivos de son* en 1930, y *Sóngoro Cosongo. Poemas mutatos* al año siguiente, momentos culminantes de la poesía negrista; en 1933, Alejo Carpentier publica *Ecúe-Yamba-O!*, que estructura su mundo a partir de los mitos yorubas, y Lino Novas Calvo la novela histórica *El negrero*. Siete años más tarde, en 1940, Lydia Cabrera —quien dedicó toda su vida al estudio y divulgación de la cultura afrocubana— propone otra manera de restauración con *Cuentos negros de Cuba*, cuando presta su autoría a mitos y leyendas ancestrales aún vivos, transculturizados, algunos con huellas de actualidad, que recoge entre negros viejos.

En el «Prólogo» a la primera edición castellana (pues antes se había publicado en Francia), Fernando Ortiz apunta un aspecto de enorme significación

No hay que olvidar que estos cuentos vienen a las prensas por una colaboración, la del folklore negro con su traductora blanca. Porque también el texto castellano es en realidad una traducción, y, en rigor sea dicho, una segunda traducción. Del lenguaje africano (yoruba, ewe o bantú) en que las fábulas se imaginaron, éstas fueron vertidas en Cuba al idioma amestizado y dialectal de los negros criollos. Quizá la anciana morena que se las narro a Lydia ya las recibió de sus antepasados en lenguaje acriollado. Y de esta habla tuvo la coleccionista que pasarlas a una forma legible en castellano...

⁶ Fernando Ortiz: «Prólogo» a la primera edición castellana de *Cuentos negros de Cuba*, de Lydia Cabrera. España, Icaria Literaria, 1989, p. 32-3.

Algo llama la atención en estas observaciones. Los textos que se incluyen en el volumen son considerados *folklore* y no *literatura*. En ello incide, sin duda, una noción de la época: una obra literaria debe ser escrita, gozar de una autoridad autoral y cumplir con las funciones establecidas por determinadas normas de recepción que posee esa comunidad de lectores civilizada y de buenas costumbres, mientras que las narraciones que conforman el volumen han sido orales, anónimas y tienen otras funciones en otra situación comunicativa, muchas veces relacionadas con la santería o Regla de Ocha, o como ilustración de un *oddun* (u *ordun*: «letra», «destino», «suerte») que surge de la «bajada de Orula» o de las tiradas que hace el *babalao* del *ékuele* («cadena de ocho piezas de coco o de carapacho de jicotea») dentro de su sistema de adivinación. Recientemente, autores de una generación más joven han continuado la letra de Lydia Cabrera con otras perspectivas. Excilia Saldaña, narradora y poetisa, publicó *Kele kele* en 1987, y el autor de *El cimarrón*, Miguel Barnet, discípulo de Fernando Ortiz, dio a conocer en 1989 *Akeké y la jutia*; ambos textos fueron editados en una colección de literatura infantil.

Otro elemento relevante es la labor de Lydia Cabrera como «traductora» que vierte al castellano signos concebidos en otra lengua, la cual también ha sufrido un proceso de transculturación. En este sentido, la escritura en una lengua de dominio mayoritario, permite que el texto adquiera fijeza, tenga una difusión más amplia y, con determinados afeites, pase a cumplir el papel y adquiera los valores que la cultura receptora destina a productos similares. Es un texto que comienza a vivir de acuerdo con el sistema cultural establecido, y dentro de él reclama su sitio. No obstante, la lengua del colonizador presta a la tradición yoruba un auxilio mucho más generoso: con el tiempo y las generaciones, «acriolladas» las formas dialectales africanas y extendida la Regla de Ocha entre blancos y mulatos (y hasta chinos), el yoruba fue sacralizándose como lengua para implorar a los orichas, las deidades del panteón, mientras que el castellano —transculturizado— comienza a cumplir sus funciones en la transmisión oral de los *patakinés*, las parábolas, los refranes, los consejos, las leyendas. Por otra parte, la escritura —la fijación textual— es el guardián y más fiel servidor de la memoria. Así surgieron las *libretas de santería*, cuyas muestras se publican, por vez primera, en 1991, gracias a la labor de la investigadora cubana Lázara Menéndez.⁷ En ellas, junto a la información imprescindible para la práctica religiosa, y glosarios de los términos yorubas utilizados en los ritos, se recogen, en un aura virginal de belleza sosegada, los textos que resumen una sabiduría acumulada durante más de dos milenios.

Sintomáticamente, mientras la danza, la música y el canto afrocubanos son reconocidos e incorporados sin prejuicios en los últimos treinta años a la «cultura nacional» —e incluso hay en el teatro elementos relevantes—, la literatura no tiene una recepción similar. En el *corpus* de la literatura cubana conformado por las historias literarias, programas de asignaturas para la enseñanza, atención de la crítica literaria, en fin, el *corpus* estabilizado institucionalmente, no reconoce —más allá del caso curioso de Lydia Cabrera y autores similares dentro de una etapa «negrista»— la existencia de una literatura alternativa de estirpe oral y anónima. O, si acaso, se la observa como folklore en vías de extinción.

⁷ Lázara Menéndez: *Estudios afrocubanos*, t. 4, La Habana, Universidad de La Habana, 1991.

Sin embargo, una vez marginada desde siempre en Cuba, esta literatura encuentra sus formas propias de resistencia, descubre la manera en que sus códigos no se desgasten y sobrevivan al paso del tiempo: allí se encierra un saber, una identidad, un signo de poder.

La paradoja estriba en que, contrariamente a lo que pueda pensarse, los mitos afrocubanos hallan en la oralidad su eterna recreación y su permanencia, pues no sufren el agotamiento de los tópicos literarios establecidos en la «alta literatura». El secreto ha sido y es su mayor forma de resistir. De alguna manera, se hace verdad la sentencia de que «quien tiene la memoria, tiene el poder». Desde luego, se trata en este caso de un poder transgresivo, irónico, que se ejerce no desde la unilateralidad del discurso, sino a través de la oblicuidad de la imagen. Es así, que la suma de leyendas, *patakines*, caminos y cantos de los dioses guerreros o protectores, van conformando una «resistencia», y un poderío que permite no sólo su supervivencia sino, acaso también, su multiplicación o reproducción en distintos sectores o formas de la vida nacional.

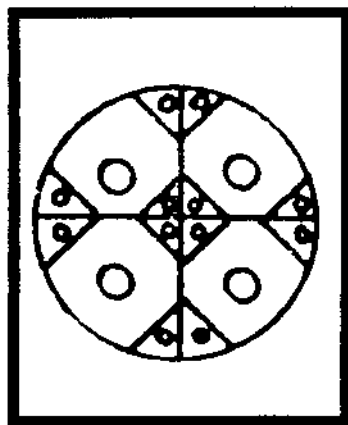
Así, la «Historia de Orunla», que aparece en «Libreta de Santería de María Antoñica Finés», dice:

Cuando Babá quiso entregar el mundo a Orunla, no lo consideraba porque éste era muy joven, pero Olofi veía que tenía mucho fundamento, y un día Babá dijo voy a probarlo y le mandó que le hiciera la mejor comida que hubiera en el mundo. Orunla fue a la plaza y le compró una lengua y se la presentó como la mejor comida, y Babá le preguntó que si ésa era la mejor comida, y Orunla le contestó que sí, que con la lengua se decía todo y también se daba el Aché.⁸ Y al poco tiempo mandó que le hiciera la comida mas mala, y Orunla fue y compró otra lengua y se la presentó a Babá diciéndole que ésa era la comida más mala del mundo, y cuando Babá le dijo que cómo antes era la mejor y ahora la más mala, Orunla le dijo el porqué: con la lengua se perdía a cualquiera y se ocasionaban muchas desgracias; y entonces Babá comprendió que tenía razón y le entregó el mando del mundo.⁹

Lengua han tenido, para el bien y para el mal, para el horror y para lo bello, los hijos de Eva que el Señor bautizó, y también aquellos otros que quedaron en la sombra. Y como han tenido lengua, tienen hermosos textos. Que la vergüenza no nos impida reconocerlos por igual.

⁸ *Aché*: «Don de virtud», «gracia», «suerte que conceden los orishas a las personas», «Bendición»

⁹ Lázara Menéndez: *op. cit.*, t. 3, p. 113-4.



JOSÉ LEZAMA LIMA, AUTOR DE LA PRIMERA FENOMENOLOGÍA AFROCUBANA

María Poumier

*Para Walterio Carbonell, investigador negro
perseguido por defender a los negros cubanos*

INTRODUCCIÓN: LOS APORTES DE LOS EUROCUBANOS AL ESTUDIO DE LO AFROCUBANO

A nadie se le oculta que el III Seminario sobre Cultura Afroamericana en La Habana es una etapa importante en la rehabilitación de lo negro en Cuba y que por su carácter oficial y académico, este evento internacional se sitúa en la larga historia de la repartición de tareas intelectuales entre negros y blancos. Tradicionalmente los negros son creadores de cultura, mientras que algunos intelectuales blancos son los que la repercuten, le confieren sus letras de nobleza, la consagran por sus escritos como merecedora del respeto universal, en un contexto general donde sigue imperando, como norma implícita, la discriminación. Esta división de las tareas se operaba de manera absolutista en Cuba en los tiempos coloniales: Juan Gualberto Gómez y Martín Morúa Delgado crearon los periódicos y las escuelas para negros, a raíz de la abolición de la esclavitud, pero Martí era el único que podía argumentar públicamente, es decir, ante los blancos, sobre los méritos de los negros en las luchas patrióticas, y proclamar la necesidad del antirracismo.

Pues este fue el primer nivel del combate: la defensa del negro por su moral, por su lealtad con Cuba, por su capacidad de sacrificio. Solamente unos treinta años después de la abolición es cuando conquistó espacio un nuevo terreno de rehabilitación de valores negros. Tras Fernando Ortiz se publican y alcanzan reconocimiento innumerables informaciones sobre la historia del negro en Cuba, la creación musical, la poesía oral, el refranero, la mitología, los cultos y los rituales de los negros.

Se sigue observando en los años treinta la división de tareas entre blancos y negros cubanos. Son los blancos los que publican exitosamente, cuando los autores verdaderos de los compendios de conocimientos que llegan a la imprenta son negros, a veces

analfabetos. Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, Lydia Cabrera, son los exponentes más famosos de esta situación, y siguen siendo en la bibliografía internacional los únicos nombres conocidos; lo que hacían era traducir a una lengua internacional y moderna antiquísimas construcciones imaginarias y técnicas que los negros actualizaban, generación tras generación.

En la actualidad, la integración de las tareas intelectuales parece haber avanzado, hay mayor diversidad en el origen de los que se expresan en escenarios característicos de la cultura dominante; el adjetivo que más se ha repetido aquí, con vistas a su enaltecimiento, es el de lo «mágico-religioso». No debemos olvidar que la valoración de la espiritualidad negra es muy reciente. Fernando Ortiz empezó utilizando el término muy despreciativo de «brujería». El mismo vocablo «santería», comúnmente utilizado para aludir a la regla de Ocha originariamente, se refiere en la lengua castellana castiza, a cualquier idolatría popular en dirección a tal o cual efigie reputada milagrosa, a cualquier beatería, caricatura de verdadera fe. La sombra de la «superstición», concepto prejuiciado desde la raíz, todavía opaca la grandeza teológica que pueda haber en lo profundo de mitos y ritos.

Ahora bien, como lo ha apuntado el compañero Ramiro Delgado Salazar, en realidad estamos revalorando mucho más que fenómenos religiosos. Con el término «mágico» subsiste un «equivoco»: están los que creen en la eficacia de la magia, y por lo tanto pueden sustituir este término ambiguo por el de conjunto de ciencias aplicadas y técnicas ancestrales, para hacer un daño precisamente graduado o para curar síntomas en una persona que se presenta con una demanda de solución inmediata, bien a nivel síquico (la que llega pidiendo fortuna pronta, amores felices, y salud perpetua), o bien a nivel fisiológico (poner fin a una molestia corporal insoportable). Para otros, sin embargo, que dicen «no creer en eso», se da el fenómeno inverso: niegan la eficacia de la magia, pero la persiguen con su odio y su desprecio, como si los hechiceros fueran embusteros de una malignidad descomunal, y con un poder sin límites.

De modo que podemos convenir que no ha surgido todavía el concepto más adecuado para sintetizar todo lo que el mundo le debe al negro, además de la belleza física, la genialidad artística, la inventiva en la mitología y en las formas de organización social, y la capacidad de sacrificio por altos ideales, sean estos del orden de la solidaridad, del patriotismo, o de la fe en la divinidad. De lo divino daremos una definición universalizadora y adaptada al mundo moderno, aunque pueda parecer empobrecida. divina es la fe en que el individuo es capaz de superar sus limitaciones, las del ser humano con sus vilezas y bajezas usuales, con mirada egoísta y de corto alcance sobre los otros seres humanos y sobre la naturaleza.

Y he aquí que un eurocubano de clarividencia particular, excepcional, me ayuda a conceptualizar todo este aporte negro en términos modernos de tipo científico: José Lezama Lima, quien le dedicó pocas páginas al tema, quien sentía rechazo por la apología del mestizaje que está de moda desde los años 1930, y que sin embargo llegó mucho más lejos que los especialistas conocidos de su tiempo en la rehabilitación del pensamiento negro.

1. LA FORMACIÓN AFRICANISTA DE LEZAMA

Se ha señalado que la estructura de *Paradiso* tiene mucho que ver con el *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*¹ y que la novela concluye con un himno a la espiritualidad del tabaco que es el gran descubrimiento de los africanos al llegar a Cuba, ya que estos lo retomaron de los rituales indios para un uso sagrado, sin relación con la verdadera profanación que operó el blanco al difundir el uso del tabaco, primero como simple lujo, y luego como droga barata, con las formas de consumo más dañinas para la salud que padecemos hoy. Es probable que Lezama hubiera leído a Ortiz, y tuviera por lo menos los conocimientos medios del eurocubano corriente sobre la sociedad afrocubana, con la cual él convivía, pero no se mezclaba, pues como sabemos, la integración de la sociedad cubana, su mestizaje mutuo, es un proceso que dista mucho de estar plenamente realizado aún hoy en día.

Por otra parte sabemos que Lezama fue amigo de Lydia Cabrera en los años 1940, y le publicó un trabajo muy importante sobre la grandeza de los cultos africanos en la revista *Orígenes*². Además de lo que quedó por escrito, fueron juntos alguna vez a «ver a los negros de Marianao», como decían ellos, es decir a presenciar ceremonias, y conversaban. El contagio le llegaría también por la personalidad de Wifredo Lam, amigo de Lydia Cabrera. Pero más allá de la acumulación de datos del folklore local, descubrimos que Lezama es de los poquísimos en Cuba que tuvo lecturas africanistas, lecturas que iban a la raíz del rescate étnico: Lezama era lector de León Frobenius, y lo cita, desde 1937³ hasta los años 1970. Caso tanto notable por cuanto Lezama casi no cita a sus contemporáneos. A Frobenius se le publicó en español en la *Revista de Occidente* en fecha tan temprana como 1923, y allí expuso su tesis fundamental:⁴ la historicidad de la Atlántida, no continente sumergido en el oeste —mito tan querido de los descubridores europeos de América, y sus bardos— sino al sur de Europa, y no sumergido bajo algún diluvio o calamidad geológica, sino en las arenas del olvido, por la barrera natural y reciente del Sahara.

¹ Ver: «Lo cubano en *Paradiso*» de Roberto González Echevarría, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Caracas, Fundamentos, 1984, p. 31-50, centrado sobre las analogías entre *Paradiso* y el texto de Fernando Ortiz, de 1940.

² «El sincretismo religioso en Cuba», *Orígenes*, La Habana, 1953; artículo que vincula la religiosidad afrocubana al orfismo griego.

³ Ver: «Coloquio con Juan Ramón Jiménez», en *Analecta del Reloj*, La Habana, Ed. Orígenes, 1953.

⁴ «La cultura de la Atlántida», en *Revista de Occidente*, Madrid, n.3, sep. de 1923. Escribe Frobenius «asi pues el continente africano, milenios antes de la última invasión europea —que se verifica entre la Edad Media y el siglo pasado— era un campo abierto al influjo de la cultura superior. Vino después el desplazamiento del centro de gravedad cultural, que pasó del Mediterráneo a la Europa central y septentrional. El África quedó olvidada y hubo de ser nuevamente descubierta. Pero he aquí lo grande y magnífico: que el continente africano, sepultado en tan largo olvido, ha podido enseñarnos hoy muchas cosas que desde antaño vivían y florecían en su seno, cuando en Asia y Europa había ya mucho tiempo que un nuevo sentido cultural había embargado el ánimo de los hombres».

La gran idea de Frobenius es que la cultura yoruba es una rama de la cultura mediterránea que celebramos en su faceta griega, pero que abarcó Etiopía y se expandió hasta las costas atlánticas del continente negro. Frobenius era un arqueólogo alemán formado en la veneración de la antigüedad griega. Se convirtió en explorador, se introdujo en las regiones más hostiles del interior de África, y por último, poco antes de morir, tuvo la alegría de hallar los vestigios de la ciudad sagrada de Ifé. En conclusión, fue el descubridor del África, con toda la carga de utopía poética que podía entrañar esa tarea, ya que, a la vez que iba maravillándose, mas le horrorizaba constatar la responsabilidad de Europa en lo que él llamaba la degeneración actual del África. Esta es la referencia de Lezama: el más entusiasta de los soñadores enamorados del África, el más culto, y el que fue hombre de terreno arriesgado.

De modo que cuando Lezama reflexiona sobre el folklore cubano, esa cultura popular de la cual él no conoce muchos secretos, porque no es su medio familiar, en seguida lo hace con la perspectiva del mayor respeto, y del sentido comparatista propio de la teoría de Frobenius, que creía en la difusión de modelos culturales por las áreas más alejadas en cuanto a las medidas geográficas, y salvando la distancia de los siglos. Todo el mundo sabe que Lezama tenía una cultura extremadamente desarrollada, al nivel de su formación greco-cristiana. También es evidente su dominio de lo americano indígena, tanto por las relaciones de los cronistas de Indias del siglo XVI (especialmente el Inca Garcilaso) como por los propios testimonios indígenas, monumentos, lenguas, mitologías. Vamos a demostrar que su teoría de las eras imaginarias, su concepción según la cual las áreas culturales más distintas tienen puntos de coincidencia decisivos, le sirve para ir al grano en el campo de lo afrocubano, sin detenerse en ningún pintoresquismo, en ningún etnografismo superficial.

II. DE LA MITOLOGÍA A LA MEDICINA

En 1946 publica Lezama un cuento donde se sintetiza su reflexión sobre la vigencia del pensamiento negro, pensamiento entendido como método de análisis de la realidad y prácticas para modificar la misma. Se trata de «Cangrejos, golondrinas», y relata como una mujer se enferma de cáncer, y cómo dos negros procuran tratarla, con resultados parciales. Se intenta primero un método homeopático, y después prácticas más vinculadas a la fe religiosa, adivinación del dios que preside al destino de la enferma, bailes rituales «del otro lado de la bahía» de La Habana, pero el cáncer, estabilizado una primera vez, termina conquistando todo el cuerpo de la mujer. Su muerte le llega bajo la forma de una paloma, y como una sublimación de su destino, una espiritualización de su dolor, todo lo cual hace pensar en la figura de Obatalá; pero la divinidad no está nombrada, el relato adopta un marco conceptual estrictamente laico.

Este es el esquema argumental que se puede leer como aiusivo al universo afrocubano. Pero en realidad es el sistema entero de la narración el que funda una teoría de la patología y la curación sin relación con la medicina occidental. Resumiré brevemente las articulaciones del sistema expuesto en el cuento:

a) la enfermedad nace de un «daño», de un perjuicio injusto, maligno, que cae sobre un inocente. La mala intención cuaja en una sustancia particular. Aquí se trata de la maledvolencia de una señora burguesa, verdadera síntesis caricatural de su clase (y esposa

de un filólogo, es decir, de todo el prestigio y del poder que confiere la erudición...!). ésta, por no cumplir con el pago que le debe a un herrero por un trabajo de artesanía, lo estafa, entregando a la mujer, en lugar del numerario que corresponde, una pierna de res fresca. De la pierna cae una gota de sangre sobre el pecho de la mujer del herrero, y ahí mismo se forma el tumor canceroso.

O sea, primer punto: la enfermedad es exógena, y su origen es una violación de las leyes sociales de conciencia y respeto, es un perjuicio, una alteración en la comunicación entre seres humanos. De ahí podemos concluir que la enfermedad física tiene un origen a la vez síquico e interpersonal. El síntoma va a surgir en el cuerpo de la víctima, pero el daño, el mal, es algo que circula entre varias personas y que recae de manera casual en algún inocente. Este concepto de la patología es también el de la psiquiatría de origen freudiano. Pero mientras el psicoanálisis pretende acceder a la síquis individual, las prácticas mal llamadas «mágicas» ignoran este nivel, van directamente de la malignidad exterior al síntoma fisiológico, y tampoco se detiene en las características de este.

b) la curación homeopática

En el cuento, el negro Tomás, reconocido curandero, trata primero el tumor echándolo a andar: «hay que hacer primero el tunel y después la salida», le da una loción propiamente homeopática, es decir, compuesta de aceite exótico e hirviendo, cuya virtud eficiente descansa en la similitud con el síntoma, (la necrosis como quemadura del tejido donde cayó la sangre incongruente). Homeopatía es decir analogía, más inversión en el modo de administración (es un bálsamo), y dosis infinitesimales, como recordación muy atenuada del poder destructor de la maligna sustancia. Esta medicación da resultado, el tumor desaparece, la enfermedad circula por el cuerpo, liberada, y termina saliendo por una abertura muy significativa: una caries benigna, otra manifestación de necrosis de un tejido, pero en el órgano mismo de la comunicación y el intercambio con el mundo exterior, la boca. Se añaden varios detalles que demuestran que Lezama conocía toda la dinámica de las medicinas tradicionales, abarcadora de la persona enferma en su totalidad, y en sus relaciones afectivas. Ahora bien, como en la realidad, el cáncer reincide, el tumor vuelve a aparecer, a raíz de otro golpe exterior, y en otro lugar del cuerpo. Entonces el relato acude a un tratamiento que parece abandonar el terreno de lo profano, y caer de lleno en algo «mágico-religioso».

c) el diagnóstico por el oráculo

Interviene el negro Alberto «que ya no baila como diablito» y que le dará toda su vinculación con el pasado y el mundo sobrehumano a la dolencia, a la vez que sacudirá a la enferma hasta los fundamentos de su identidad. El oráculo lo practica con una colección de capas. Aquí basta con la participación de la enferma en el proceso adivinatorio para que esta sienta un alivio inmediato: «ya estoy en la orilla», dice. Es una figura, la de la paloma, y son unos colores, blanco, lila, rojo, los que han salido como signo de afiliación. Exactamente como en las prácticas de adivinación ritual, observamos que se diagnosticó sobre la identidad de lo sobrenatural, no sobre las características de la dolencia. Y surge para nosotros la bella imagen de Obatalá, a través del atributo simbólico de la paloma blanca. Pero es aquí donde Lezama abandona el relato documental sobre cierta cultura para una reflexión teórica muy adelantada a su tiempo.

III. DE LA CIENCIA A LA RELIGIÓN

En la tentativa de curación interviene el baile con trance, pero al final la mujer muere vencida, y todo parece indicar que el cáncer la vence porque a ella le falta la fe, lo cual está simbolizado por un combate entre la golondrina (el ansia desaforada de libertad, el automatismo de la fuga y la vuelta, la terquedad en la construcción de su casa, la negativa a dejarse atrapar) y la paloma, Obatalá, el «espíritu santo», capaz a la vez de volar, de «adueñarse de las cabezas», y de frecuentar en paz a los humanos, como «virgen de la Merced». Al no darle sus nombres divinos a la paloma simbólica, Lezama parece detenerse para encarar la pregunta que nuestra generación tiene sin contestar: una vez que se ha laicizado la enciclopedia de conocimientos naturales y sobrenaturales que constituye la tradición «mágico-religiosa» de cada continente, ¿son sus recetas adaptables al mundo contemporáneo, descreído y soberbio? ¿Hasta dónde puede llegar el sincretismo? El ateísmo y el materialismo del universo mental regido por las torcidas leyes del mercado ¿son conjugables con el sometimiento a los espíritus? Estas son las preguntas que se están haciendo los siquiátricos con formación tradicionalista; en Cuba, sacerdotes de Ifá y practicantes de la siquiatria transcultural, continuadores de la labor pionera del Doctor Ángel Bustamante, en los años 1960; en Francia, el psicoanalista Tobie Nathan, de formación judía, que ha creado un equipo de etnosiquiatria con la participación de médicos yorubas y de otras culturas antiguas.⁵

Lezama era católico y procuró integrar en su concepción católica del universo las sabidurías extremoriental, africana y de la América prehispánica. Fue el más sincretico de los escritores cubanos, el más abarcador y menos chovinista, después de José Martí. Ahora bien, según los textos, desarrolla un pensamiento más teológico o más laicizado. Y, muy al estilo afrocubano, rehuye de la expresión abstracta, despellejada, para cultivar la imagen, encarnada, cálida y enigmática. Creo una anécdota que puede leerse como parábola de la problemática cubana contemporánea. Me refiero al capítulo X de *Paradiso*, que relata una cópula fracasada en una primera fase, y luego fecunda, gracias a unas extrañas maniobras de la pareja.⁶ Esta anécdota evidencia una reflexión rigurosa sobre los misterios de la medicina no occidental, no autorizada.

Allí Fronesis es víctima de una impotencia sexual momentánea, y se autorreceta un remedio inesperado: recorta un círculo de tela que adapta sobre su miembro de manera que oculta la vulva de Lucía. Relatada la anécdota de esta forma, parece tratarse de una operación mecánica que no puede tener eficacia, parecida a la del niño que cree poder tapar el sol con un dedo. En realidad, al objeto fabricado, Lezama lo califica de «amuleto», y una lectura cuidadosa del capítulo hace descubrir toda una movilización de signos homeopáticos, que une a los dos protagonistas, de modo que le confiere auténtica verosimilitud al tratamiento.

⁵ Ver *L'influence qui guérit*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1994; *Croire et savoir*, id., 1995; *Revue d'Ethnopsychiatrie*, Paris, 1985-1995.

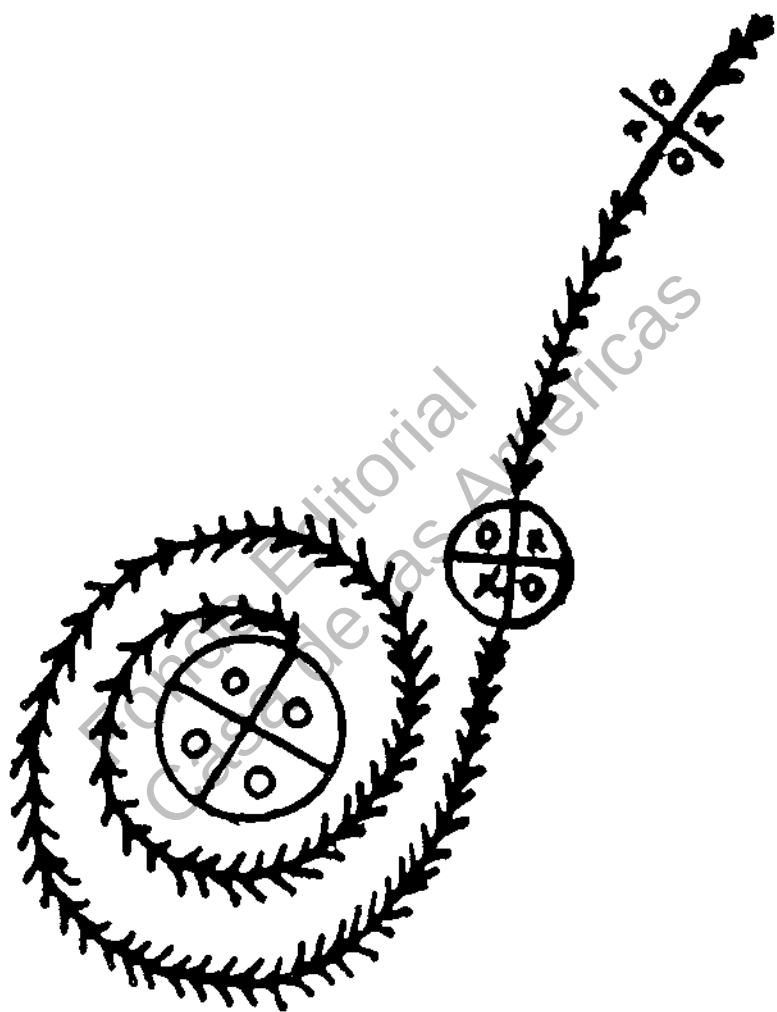
⁶ *Paradiso*, Paris, Madrid, México, Ed. Archivos, 1988, p. 286-8.

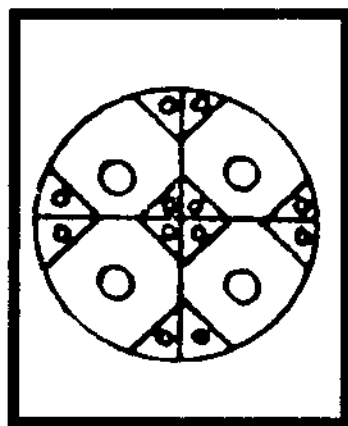
Se puede hacer una lectura alegórica de esta bellísima página y concluir que Lezama consideró la sociedad cubana de su tiempo como gravemente enferma, incapacitada para copular, en sentido pleno, gozar y reproducirse por las vías naturales. Sólo puede hacerlo con la condición de salirse de los modos habituales del razonamiento, de buscar soluciones en prácticas mágicas. Con profunda actitud optimista, de creyente, Lezama tituló su obra magna *Paradiso*, y la pareja divinizada Lucía-Fronesis desemboca en la novela posterior *Oppiano Licario* en un fruto, les nace un hijo, después del tratamiento por «brujería», no es el hijo del enamoramiento, ni del instinto sexual, ya que es el producto de un intelectual homófilo iluminado en un momento de radical humillación, como de contrabando, a pesar suyo, por una extraña ciencia afro-tradicional. O sea que se nos dice a través de Fronesis que la élite en Cuba se reproduce solamente si acepta un tipo de «instalación sapiencial» en una comprensión del universo de origen remoto, esa inteligencia que el crecimiento de las ciudades modernas sepulta en el olvido o en el prejuicio, pero que sigue activa y creadora, quizás «fagocitadora» de lo occidental, como lo afirmaba el argentino Rodolfo Kusch.⁷ Este percibía la fuerza de la ciencia religiosa incaica y preincaica, en la Argentina que exterminó a casi todos sus indígenas. Lezama también rehabilitó lo prehispánico taíno en Cuba. Y no se le ocultaba que lo prehispánico africano, amoldado a la sociedad cubana, era una inmensa fuente de conocimientos y soluciones.

CONCLUSIÓN

Lezama descubrió un nivel desconocido de la racionalidad de raíz africana en Cuba. A diferencia de otros blancos deseosos de penetrar en la sociedad negra por la curiosidad intelectual y la simpatía, se resistió a una aculturación espectacular, no buscó lo afrocubano para alimentar una conversión. Esta negativa a adoptar una postura esencialista es lo que nos hace adoptar el término de fenomenología: reflexión de filósofo, pero que se limita a constatar el esplendor lógico y la eficacia del método africano para enfrentar las interrogantes metafísicas del ser humano. Con esta postura respetuosa y cuidadosa contribuyó más que cualquier otro contemporáneo suyo a la rehabilitación de la racionalidad según definiciones no occidentales.

⁷ Ver *América profunda*, Buenos Aires, Ed. Hachette, 1962.





SIMBI BETWEEN TWO WATERS: FIGURING AND TRANSFIGURING SPIRIT IN JEAN-CLAUDE FIGNOLÉ'S *LES POSSÉDÉS DE LA PLEINE LUNE*

Kitzie McKinney

In his 1955 address to the First World Congress of Black Artists, Writers and Intellectuals, the Haitian novelist Jacques Stephen Alexis called for Haitians to express the cultural and human richness of their country: «Haitian art presents what is, in effect, reality, accompanied by what is strange, fantastic, dream-like, cast in half-light, mysterious and marvelous...» Jean-Claude Fignolé's 1987 novel *Les possédés de la pleine lune* (*The Possessed of the Full Moon*) is a noteworthy example of writing which responds to Alexis's call for «a living realism, linked with the magic of the universe, a realism which stirs not just the mind, but also the heart.» Based on anecdotes related to him by the inhabitants of Les Abricots (The Apricots), an isolated rural village in southwestern Haiti, Fignolé's novel is also influenced by a variety of traditions and literary movements: magical realism, recognized and adopted by Alejo Carpentier and other Latin American writers, French structuralism, the traditional Haitian peasant novel with its detailed description of rural life and accompanying socio-political criticism, the Afro-Caribbean practice of collective storytelling known as *tiré conte*, and spiralism, a structural technique invented by Fignolé and fellow writers Franck Etienne and René Philoctète. But the result of this interweaving – or *métissage* – of such diverse narrative and literary techniques is unique. Fignolé's novel includes narrative tangents, flashbacks, multiple retellings, and repetitive themes and symbols that spiral into ever-deeper meaning. In this way, we are led through and beyond the novel's intellectual, social and political labyrinths in ordinary reality and into a world of spirit beyond time, where supernatural transformations are possible. Through this space pass energies that inspire transfiguration, intuitive vision, magic and madness. In Fignolé's novel, the most mysterious and important of these figures is that of the *simbi*, the spirit or *loa* of fresh water, rain and magic. It acts as a mediating presence at the crossroads, not just among the *rada*, *petro* and *congo* African spiritual nations present in vodou, but also between African and indigenous cultures. In addition, the *simbi* in Fignolé's novel provokes a deeper questioning of identity: that of the emotional body of the protagonist Agénor, that of the inherited physical traits of a particular family living in Les Abricots, that of the village and its name, and, finally, that of the novel itself as a means of spiritual enlightenment. In this presentation, I would like to raise and explore some of these questions and see in what way the *simbi* acts to stimulate the imagination and move the heart in its role as a manifestation of supernatural potential.

Les poséédés... takes the form of a village chronicle that begins, evolves and ends around a mystery of literal, mythical and psychological transfiguration. In a coffin lie the fisherman Agénor and a copper-colored creature, part-man and part-fish, that is presented as Agénor's double. Both have been blinded in the right eye, apparently by each other, both are mortally wounded, apparently by a harpoon. Both are now joined together, «fused to each other by their blood [...] their faces and bodies were interchangeable.» (84) From this ambivalent figure arise the text's first questions of origins and identity: Is the human-sized fish «real»? In what sense are the fisherman and his prey «doubles»? Who was the prey and who the hunter? Did Agénor fall on his own harpoon or was he killed by the supernatural creature? Or was he ambushed and stabbed by Louiortesse, his jealous human rival? What did Agénor carry on his back in triumph that fatal night in the full moon? A fish as large as a man? A bundle of wood? An allegory of aggression? Is this double figure a hallucination, a dream, a madman's game? Who or what is it? Like the villagers at the wake, we are intrigued and unsettled by the strange story. We, too, want to resolve our doubts, interpret the bizarre event, and discover the truth of the obscure figures. But the quest for truth and identity has never been a simple one for Caribbean peoples, and the novelist, like the fisherman, has set dazzling and ambiguous lures. Drawn by our desire to comprehend the double figure – or the figure of the double – we take the bait and enter another world in which the limits between the natural and the supernatural, self and Other, reality and dream, shift and dissolve into each other like the enigmatic, transfigured image of Agénor and his aquatic double.

During the wake, we receive lessons in ways of interpreting these liminal spaces and the figures which inhabit them. The first approach is categorically to exclude the supernatural, the Other, and the fantastic. When the civil authorities of Les Abricots cannot obtain a definitive explanation of Agénor's death, they decide that he has died of «natural causes» and choose to overlook the strange creature to which he is inexplicably fused. Wishing at all costs to remain in control of the situation, the «authorities» arbitrarily eliminate from their text – Agénor's death certificate – all that which eludes their rational understanding. What cannot be grasped and mastered is discarded. False truth is imposed through a forced proscription of difference. The parallel between manipulative, authoritarian reading and the political repression inflicted upon those who make difference too obvious and too uncomfortable is no accident: this thematic relationship often resurfaces as grotesque satire throughout the novel. But here, as elsewhere, the text refuses to comply with the authorities' law of the letter. No sooner is Agénor's death certificate completed and signed than it is literally tossed away and lost.

In its place arise the voices of villagers who follow the custom of bearing witness to the dead through oral commentaries during Agénor's wake, and who try to understand the truth about his mysterious death by remembering and reconstructing the past. Through them, we discover two interconnected love stories: on the one hand, the meeting, courtship and marriage of Agénor and Saintmilia; on the other, the mystical and physical relationship between the magical fish, named Miyan! Miyan!, and the beautiful young laundress Violetta. A jealous rival, Louiortesse, returns to the village and stalks Agénor during his nightly fishing trips, as Agénor neglects his wife and envies Miyan! Miyan!.

the object of Violetta's passionate invocations each night of the full moon. Some village gossips offer their ironic interpretation of the two love triangles, suggesting that Agénor has invented his «fish story» to hide an affair with Violetta. Other narrators state their belief that these stories came into existence because of too much rum, too much hunger and too much moonlight. The narrative fragments and the voices which offer them surface and then disappear. Like its namesake the moon, which appears as a force of nature and also as a character in her own right, the novel eludes logical explanation and any possibility of consequent «fixing» or closure of meaning.

At the same time, Fignolé's fragmentary spirals reflect the movements of the heart and mind of a village and a culture in which reality coexists with the supernatural. The resulting vision shakes us out of our cultural norms and makes us recognize other perceptions of the world: «Knowledge is a limit of life. It restricts us because it prohibits the dream, it pays no attention to the supernatural, and since it claims to explain everything, it takes the charm out of mystery.» (137) The novel's narrative flux brings together descriptive details of life in rural Haiti, popular stories and legends imbuing places and characters with magical properties and supernatural powers, and images which arise from the irrational world, where the extraordinary and the unconscious come together.

In one of his dawn dreams, for instance, Agénor fulfills his wish for revenge. He captures Miyan! Miyan!, ties him to a stake, and throws his harpoon again and again, until he blinds, immobilizes and finally kills his prey, who dies without moving and without making a sound. The fish's blood reaches Agénor's feet, imprisoning him and rooting him to earth. He tries in vain to pull free. The blood turns increasingly thick and sticky, covering Agénor's legs and then his chest, numbing his arms and paralyzing him. Immobilized, Agénor moans and sees himself also tied to a stake. An immanent sacrifice, he relives his existence and realizes that he has arrived at the limit of his hatred. Then he hears the voice of Violetta, who in turn calls for revenge. «Miyan! Miyan!» she sings. «I'll lose the world to make you anew». Agénor listens calmly to the voice and realizes that he has found what he was been seeking: his truth. He also knows,

...that he had already spent his being between love and hate, feelings now fused in him, identifying him with a moon's corpse, with a fish's terror, with a woman's condemnation. And with a fantastic vision: an unreal spectacle in an unreal existence in view of an unreal village. He closes his one eye, without knowing if his last gesture was a matter of conscious will or if it came as a joke from a one-eyed sky above him, through which he was able to communicate with some thoughts, with memories already so ancient. (85)

He hears a bell tolling, thinks for the last time of the earth, and hears himself moan with tenderness and delight. And then, in his dream, «the fish breaks free of its bonds, takes a huge leap towards the sea and, in passing, with a flick of its tail, cuts off Agénor's head.» (86)

In this very suggestive dream, Agénor experiences the transcendence of duality. The binary categories through which he is used to seeing the world – love and hate, human

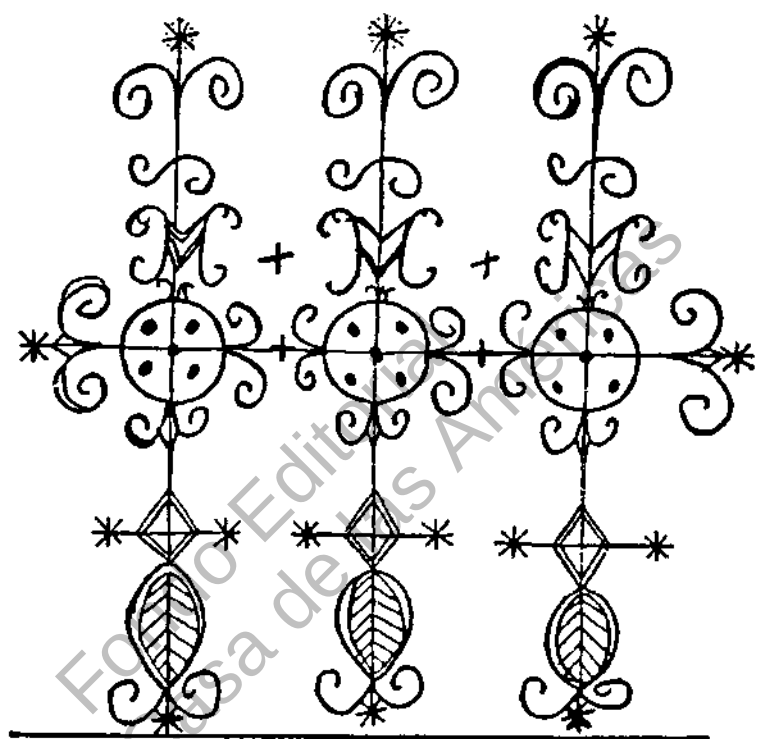
and animal beings, the executioner and the victim, the blood of death and that of rebirth – fuse together and elude separation into even the most radical differences, such as that of seeking identity through love and the supreme gesture of alienation, that of killing. Rather, Agénor and Miyan! Miyan! are joined to each other through their communication with the energies of the world, through the inversion of the usual beheading of the fish by the fisherman, and, above all, through the double offering to love and death, provoked by Violetta's voice. Having arrived at this point, Agénor and all the beings and objects in his dream blend together and dissolve, only to reconstitute themselves as the essential, dynamic energy of unity beyond the contingencies of the real.

In this dream, as in the novel itself, there is a fundamental relationship between collective cultural origins and the personal unconscious. And it is Miyan! Miyan! who opens the way toward the «very ancient memories» of the past and the enduring, magical energies which give life to the world. A few pages before, we discover his identity, thanks to the copper-haired narrator Guerdie, the great-granddaughter of Violetta and her supernatural lover. Guerdie tells us that, according to the inhabitants of Les Abricots, her grandmother Rosita is «the daughter of a simbi, mistress of fresh-water springs and magic.» (83) With these words, Fignolé provides his fictive chronicle with a spiritual and cultural extratextual referentiality that is very rich in meaning. In the context of the novel, Rosita, the Grandmother, explains to Guerdie that the strange copper-colored hair that makes her different from the other villagers is in fact a supernatural inheritance. In a wider spiritual and cultural context, Fignolé suggests a similarly striking and particular legacy of the Haitian people, also brought to consciousness through the vodou figure of the simbi.

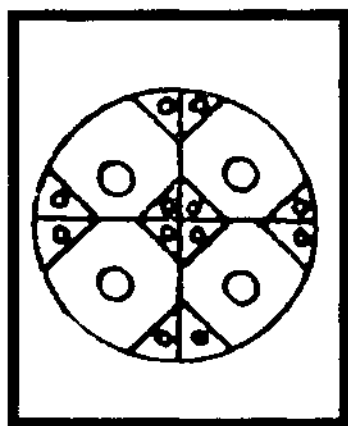
The protector of springs, fountains and magicians, the simbi is the Haitian deity or *loa* of rains and fresh water in its Dahomean *rada* manifestation, and the patron of medicinal, protective, or *wanga* (malevolent) magic according to its *petro* lineage, of more obscure origin. Like Miyan! Miyan! this active and important, yet timid and elusive spirit, is located «*andezon*» – that is «in,» «between,» and, thus, «outside of or beyond» two waters, origins, states, forms and cultures. Moreover, this *loa* belongs not only to the pantheon of *rada*, *petro* and *congo* African nations and spiritual traditions, but also unites African and indigenous cultures. According to Alfred Métraux and Maya Deren, this happened when African slaves escaped to Haiti's mountains, discovered the indigenous *zemi* cult of spirits, and integrated their figures and rites into those of the vodou *petro* group. The *simbi andezo* would then represent a fusion of New World energies and spirits, a *métissage* that joins together the subterranean waters of the cosmos with those of the heavens on the spiritual plane, the fresh and the salty waters of existence in the physical world, and the indigenous Arawak, Taino and Carib ethnic groups with the African nations in Haiti's cultural body.

This is precisely Miyan! Miyan!'s function in Fignolé's novel. His only words are directed to Rosita, naming her his daughter, establishing his paternity, and reassuring the young woman who imagined herself fatherless and, thus, without full consciousness of her identity. He appears to Rosita in dreams, sometimes as a dazzling and affectionate fish who embraces her between his fins, and sometimes as «a tall, pure-blooded, one-eyed

man, with fragrant hair knotted on his neck, copper-colored skin, and the same rough voice as that of the fish, with the same inflexions of tenderness.» (161) For whoever knows how to see – or dream – along with Rosita, the simbi's presence introduces very deep truths of inheritance and identity, truths about the unity of human interconnections between the sexes and the races, with nature and with spiritual entities, as well as truths about the «real», hidden identity of Les Abricots, that dusty, dilapidated, beleaguered, isolated village in the Haitian countryside. Just before his death, Agénor learns «that tradition locates the paradise of the Indians at Les Abricots. Their soul came here to spend enchanted hours savoring the juicy, delicious fruits in the shade of the apricot trees.» (175) Thus, from Haiti's primordial roots, arises a «third term» and often forgotten presence that once again raises the issue of cultural and racial interweaving among persons, races and spiritual systems, this time in terms of triads offer a more nuanced, complex and truthful sense of cultural and spiritual identity. As energy and presence at many crossroads, Agénor's double and also his rival, his ancestor and his brother, the simbi in Fignolé's novel transcends the misunderstandings and the silences created by the reductive illusions of dualism and the mind's shadows, brings to the surface of consciousness images which are simultaneously unsettling and creative, and suggests the secret and profound spiritual unity of luminosity «*andezo*»: in, between, and beyond the waters and the light of the full moon, dreams and fiction, the illumination of a universal *métissage* of a people's heart, mind, and soul.



Marassa - Dossou - Dossa



SOME ASPECTS OF SANTERIA AND VODOO IN CONTEMPORARY U.S. CULTURE

Juan León

I. INTRODUCTION

I would like to speak today about two interrelated topics. The first is very broad, and my treatment will have to be partial and somewhat speculative. I will be trying to give an overview of the presence of Santeria and Voodoo within contemporary U.S. culture. My second subject will make use of the first for its context and point of departure, as I will be examining the ways in which two contemporary U.S. writers have made use of Santeria (Christine Bell, *The Perez family*, 1990) and Voodoo (Russell Banks, *Continental Drift*, 1985). *The Perez family* was recently made into a commercial film. *Continental Drift* was nominated one of the outstanding books of 1985 by the *New York Times*. Banks has received numerous literary prizes, and has been awarded Guggenheim, National Endowment, and Fulbright Fellowships.

In dealing with both subjects my point of view will be largely that of the outsider, the non-initiate in Santeria or Voodoo. I take this position in part because I am a non-initiate myself, and in part because it is the condition of the great majority of the U.S. public, but most importantly because I will be asking WHY and HOW modern U.S. citizens, be they writers or laypersons, have appropriated these popular Caribbean religions. How do the religious practices of Santeria and Voodoo supplement – or appear to supplement – modern lives? What possibilities and problems do they present the writer?

II.

With perhaps a million or more people practicing some form of Santeria or Voodoo in the U.S., these religions have grown increasingly visible and controversial. In recent years much attention has been focused on the killing of animals in rituals. In 1987, when the Santero Ernesto Pichardo founded a center for Santeria in an abandoned lot in Hialeah, the city quickly passed three ordinances prohibiting animal sacrifice. Using concern for public health as a pretext, the city was in fact specifically targeting the

religion of Santeria, as the U.S. Supreme Court ruled when it determined in June of 1993 that Hialeah's ordinances were unconstitutional.

Though mainstream religious organizations had supported Pichardo's case, animal-rights activists, among others, were appalled at the court's ruling. As Roger Caras, president of the American Society for the Prevention of Cruelty to Animals, put it, the court's decision with regard to Santeria was: «an obscene, bizarre, and disastrous mistake. This voodoo-like religion is not legitimate in the context of modern America». («Court Upholds»)

As you may well suppose, in associating Santeria with Voodoo Mr. Caras did not mean to be complimentary. In U.S. public consciousness Voodoo remains linked to everything from worthless superstition, at best, to witchcraft, black magic, zombification, human sacrifice, and the worship of evil itself (Satanism). It is a negative stereotyping that goes back to the origins of Voodoo. It is due in large part to the relations between Blacks and Whites in the Americas and to the relation of modernity to what is called the *primitive*. To be more historically specific, we may also note the influence of the U.S. occupation of Haiti in the years 1915 to 1934. For 19 years military men and visiting foreigners produced sensationalistic, horrifying accounts of Haitian life that helped justify the U.S. presence. They provided the U.S. public lurid stories of atavistic urges and sorcery. Film also became an important part of this process of disinformation in the later years of occupation. Beginning with the popular hit *White Zombie* (1932), continuing through the famous *Night of the Living Dead* (1968), and, more recently, the pseudo-scientific *Serpent and the Rainbow*, commercial Hollywood has presented Haiti almost exclusively in terms of the horror film.

To return to Mr. Caras's comment, I think we can see that his concern is not so much with animals as such, but, more importantly, with the place of Santeria in modern society – modern society as he conceives it. And here I would suggest that he may be quite right. Santeria and Voodoo are not natural products of modernity in the way that, say, a materialistic, secular world-view is. Rather, they can be said to exist in syncretic, possibly synergistic relations to modernity. Their difference *vis-a-vis* modernity is precisely what most frightens some sectors of U.S. society – Mr. Caras, for example, and what attracts other sectors.

Where modernity tends towards bureaucratization, rationalization, materialism, corporatism, and other dehumanizing social formations, Santeria and Voodoo, spiritual and relatively anarchic humanizing practices, are antithetical to modernity as such.

What is it then that draws interested outsiders to Santeria and Voodoo in the U.S. despite the stigma these religions bear? It is impossible to say definitively, but interviews with new, Anglo initiates suggest that they have sought alternatives to established religion and to modern life more generally. The daily rituals of Santeria provide a sense of individuality and active participation, of direct contact with divinity or spirituality. Santeria also lets participants combat daily issues of health, wealth and love. They can take action and, through the rituals, they can concentrate on what they want to accomplish. As one minister in Memphis, Tennessee put it: New, Anglo initiates are «looking for ways to change faith into action» («Santeria – Faithful Find»).

III.

From the perspective of U.S. literary history – if we are to set aside merely sensationalistic or propagandistic accounts of Santería and Voodoo – these religions have entered the literary corpus most commonly in the form of folktales. Writers have at times incorporated an entire story into a larger work of their own, as did the famed author from New Orleans George Washington Cable in the novel that established his reputation: *The Grandissimes* (1880). There Cable tells the story of Bras-Coupe, an enslaved African prince of majestic stature and character. After his master betrays him, Bras-Coupe uses African magic to blight the crops. He lives for a time as a much feared runaway slave until, after a final betrayal, he dies a tragically great figure.

Bras-Coupe knew the words of power, and it is such words that were to fascinate Zora Neale Hurston fifty-four years later when she set out across Florida and Louisiana to collect African-American folktales and to study Voodoo as a participant observer. For the anthropologically minded Hurston, Voodoo priests were readily identifiable with Jewish prophets. For Hurston the writer, Voodoo priests were masters of powerful language. Thus she wrote in *Mules and Men* (1935): «Moses was the first man who ever learned God's power compelling words, and it took him forty years to learn ten words.» (184)

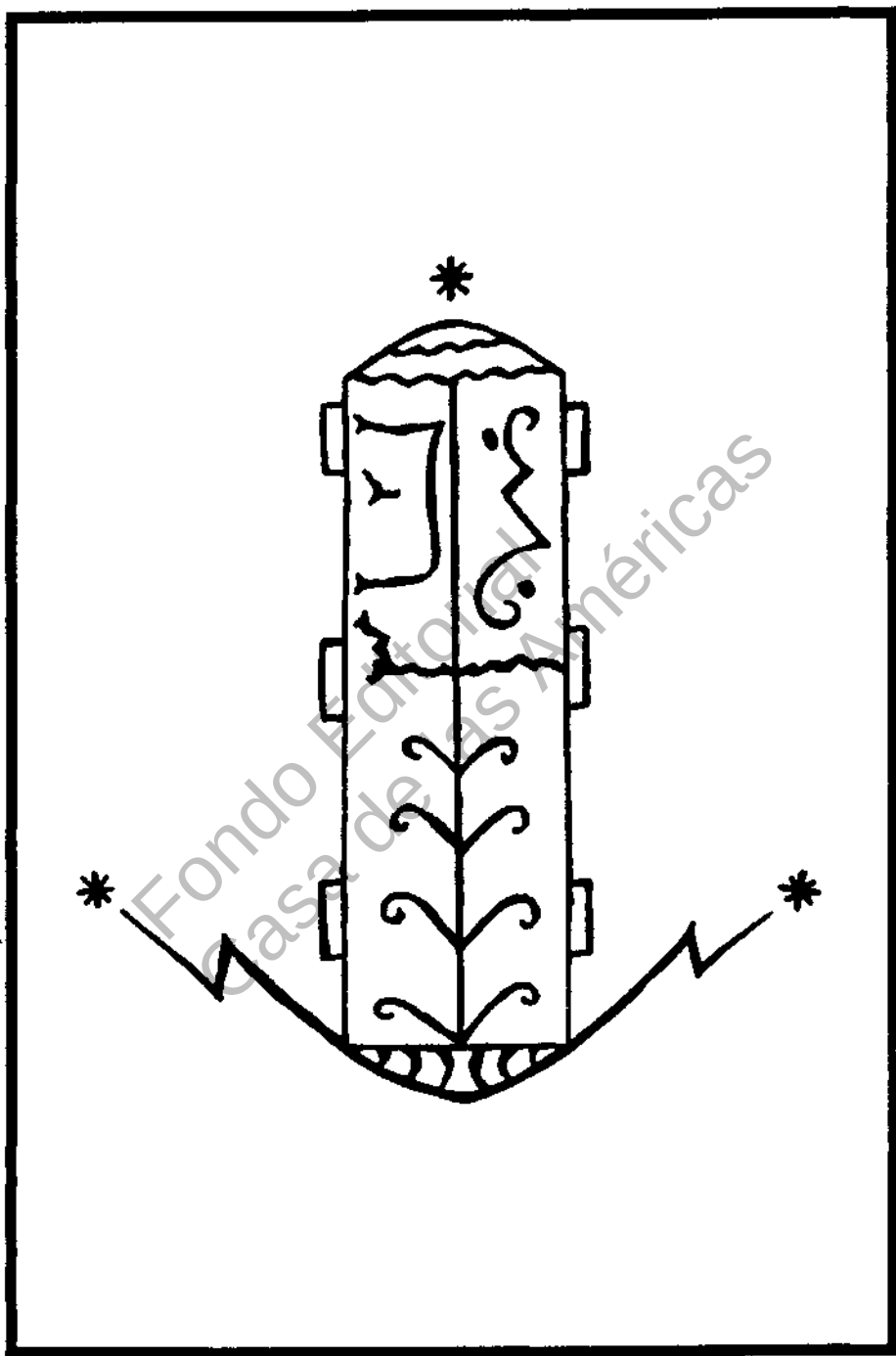
Hurston had in mind the Ten-Commandments, an association that is not arbitrary, I would suggest, because for U.S. writers incorporating Voodoo in the tradition of Cable and Hurston, that religious order also presents a powerful, clear moral order – a moral order that stresses the punishment of oppressors and wrongdoers.

Finally, Hurston's pioneering work can point us to a third, rather problematic aspect of modern writers' relations to Voodoo or Santería. That is the question that moderns can't help but pose in modern terms: can the spiritual forces (Saints or *loa*) so integral to these religions EXIST in the material world? Hurston's personal experience, as she recounts it, takes us to a point of, if I may use the expression, absolute uncertainty. She writes of a terrifying moment at the climax of a particularly important and powerful rite:

Maybe I went off in a trance. Great beast-like creatures thundered up to the circle from all sides. Indescribable noises, sights, feelings. Death was at hand! Seemed unavoidable! I don't know. Many times I have thought and felt, but I always have to say the same thing. I don't know. I don't know. (221)

It may be illuminating, now, to bring these three perspectives to bear upon the two novels to which we will give the most attention: *Continental Drift* and *The Perez family*. How and why do Banks and Bell take up «words of power», a moral order, and the reality of the beings or forces traditionally associated with Santería and Voodoo?

Set in South Florida of the early 1980's, *Continental Drift* depicts the tragic coming together of two people and two worlds. The protagonist Bob Dubois, a 30-year old oil burner repairman from New Hampshire, flees the dreariness of his life there to pursue



the American Dream in Florida. Also set on a course for South Florida is Vanise Dorsinville, a young mother who flees the corrupt police of her Haitian village along with her adolescent nephew Claude. Bob's life goes from bad to worse as he moves from managing his unscrupulous brother's liquor store, to running an unsuccessful charter fishing boat, to smuggling Haitians into Miami. Denise, her baby, and Claude, survive the gruesome trials of their flight from Haiti only to be dropped into a stormy night sea as Bob, terrified by an approaching Coast Guard cutter and the threats of his first mate, unloads his contraband of 16 Haitians at gun point. Only Denise survives to reach Miami's shore.

For Banks, such a story, grounded as it was in historical incidents taking place off of the Floridean coast, demanded words with a special kind of power. As he put it at the beginning of *Continental Drift*: «With a story like this, you want an accounting to occur, not a recounting, a presentation, not a representation.» (2)

What sort of contemporary narrative voice could hope to speak with the requisite immediacy and moral force? Banks was well aware of the artifice inherent in his craft. Still, he did not want to simply comment upon that artifice. He wanted to say something more, but the nearest model he could find lay in the 18th century novel, where authors like Fielding genially conversed with their readers, making moral observations little obscured by irony. Such a voice was hardly appropriate to South Florida of the 1980's, and Banks found a better model in the way a Voodoo initiate could be possessed by a *loa*.

Continental Drift begins with an invocation of Legba, and it is Legba, not Banks, who tells the story of Bob and Vanise. It is Legba, not Banks the contemporary writer, who can speak with luminous moral authority.

Let Legba come forward, then, come forward and bring this middle-aging, white mouth-man into speech again. Come down along the Grand Chemin, the sun-path, all filled with pity and hardened with anger to a shine. (2)

Also important are Ghede – or Baron Cemetiere – and Agwe, who manifest themselves in a Voodoo ritual near the novel's end. Vanise has reached Little Haiti in a comatose state. The conversation between Ghede and Agwe makes public the story of the murders at sea – an event too traumatic for Vanise to have narrated herself. The dialogue between the two *loa* consoles Vanise, assuring her that the dead are resting with Agwe, *loa* of the sea. The ritual serves as the testament, consolation and therapy through which Vanise recovers her normal state of mind. Bob, driven to suicidal action by his guilt, has no such recourse.

As for the *loa*, they have presumably mounted two humans present at the ceremony, but Ghede is rather unnaturally tall and gaunt, Agwe knows things that could only be known by someone present at the site of the murders. Banks never tells us who is being ridden. It is as if Ghede and Agwe actually manifested themselves. We never know with certainty.

Christine Bell's novel is quite different in that it is a comedy rather than a tragedy. The protagonists are Dottie and Juan Raul, two Cubans who are trying to reestablish their lives in the U.S. after arriving during the Mariel boat-lift. Juan Raul is searching for the wife he has been separated from for 20 years. Dottie creates an artificial family – complete with husband, grandfather, and son – so that she will more quickly be able to find a sponsor. She ultimately succeeds in getting out of the Orange Bowl and beginning a new life with Juan Raul, who in the meantime has learned that his wife and he no longer love each other. Despite Dottie's indomitable energy, however, the central actor in this novel is the *santo* San Lazaro. He is the one who works everything out for the best as he tries to help the kind and loyal Santera Luz Paz. Though he is always an ethereal *santo*, never interacting directly with human beings, he is one of the most fully characterized figures in the novel.

Rather than use a *santo* or *loa* as a narrator, Bell makes San Lazaro a special character within her third-person, omniscient narration. San Lazaro helps Dottie and her friends because they have been kind to Luz Paz, and he helps Luz because she serves him devotedly even under trying circumstances. When Luz cannot get chickens in the Orange Bowl refugee camp, she sacrifices rats to him. And she brings him a special drink:

Everyone else brought San Lazaro water, it was traditional, but she brought him *café cubano*, and in times like these, with so many of them to take care of, he needed the caffeine. (58)

Despite San Lazaro's affection – and the caffeine – he is not able at first to help Luz with her deepest problem. Luz, 89 years old, has recently arrived from Cuba only to learn that her only daughter is already dead. Luz prays for the soul of her daughter and wishes to know whether she suffered at the end. The character of San Lazaro wishes to reassure Luz that her daughter didn't suffer, but Luz is deaf to him because of her grief. Thus he must communicate with her indirectly. When Luz explains to Dottie about her daughter's stroke Dottie suddenly remarks, «Well, at least she didn't suffer.» «How do you know? Why do you say that?» Luz cries out in a mixture of anxiety and relief. Dottie replies that she doesn't know, really, why she said it. She goes on to say something about stroke victims generally feeling no pain, but the reader understands that this has been San Lazaro's intervention.

Later, San Lazaro again intervenes on Luz's behalf when a delinquent named Felipe robs her. Now San Lazaro is angry and vengeful, but his action is still indirect. As the young man runs across a street a trailer carry a giant statue of San Lazaro rounds the corner, knocking Felipe into unconsciousness. Dottie will find him there in the street and adopt him, though in the end Felipe is killed in a drug deal after he has robbed Dottie's hard-earned savings.

San Lazaro makes his interventions in this novel, but he cannot change the world, or even Felipe, against his will. San Lazaro exists as a benign, sometimes vengeful, entity of moral force – but of far from omnipotent force. He is never seen or heard directly in this novel, only indirectly, but his figure appears through the imaginary Miami in which the novel is set in the form of statues small and gigantic. We should note, finally, the

presence of an old man, the «grandfather» of Juan Raul. Dressed in camouflage military fatigues, this man, mute, of uncertain origin, given to climbing up in trees, is largely inexplicable except as an earthly counterpart to San Lazaro. He protects Juan Raul throughout most of the story, and he is killed at the end of the novel during his last act of protection.

IV.

Voodoo and Santería in the U.S. provide rich possibilities for writers and citizens alike. I've only been able to begin to suggest some of them. Voodoo and Santería in the U.S. are increasingly linked to other aspects of U.S. culture such as Paganism, Spirituality, Native American religions, healing practices, fortune telling, and others. They are increasingly the subject of academic study and artistic interpretation. All of these connections would reward further study. As we investigate these new syntheses and developments, though, we must bear in mind that the more Santería and Voodoo become a part of modern society the more they will be transformed by it – losing some of their frightening difference, no doubt, but perhaps also losing the significance they have precisely through their difference.

Already in Miami, Santería is available in aerosol. I am referring to the «Love Sprays», and the cans of «Money House Blessing» available in the religious shops called *botánicas*. Making a bath with leaves takes time, today you can buy instant, liquid bath additives with names like «Anti-Vengeance», «Do my Will», and «Come to Me».

Ernesto Pichardo, well-known because of the Supreme Court decision that his case brought about, now hopes to institutionalize Santería by certifying its priests, though many in the community oppose such a move. Pichardo insists that in a country where everything must be institutionalized and where charlatans abound, the certification program will bring greater social acceptance to Santería. No doubt he is right about that, but acceptance by modern society, and the necessary transformation of Santería (or Voodoo) by that acceptance, would seem to cut at the essentially anti-modern nature of these religions. Would a modernized Legba possess a writer to produce *Continental Drift* or a career-oriented San Lazaro spend his days and nights with refugees in the Orange Bowl?

The loss of Santería and Voodoo to assimilation in modern U.S. culture would be a loss to our literary life, but it would also mean that loss of rich, alternative practices in a world where these are becoming fewer and fewer.

BIBLIOGRAPHY

RUSSELL BANKS

Continental Drift, New York, Ballantine Books, 1985.

[interview with Trish Reeves.] «The Search for Clarity», *New Letters*, v. 53, Spring, 1987: 47.

CHRISTINE BELL

The Perez Family. New York, W. W. Norton, 1990.

GEORGE WASHINGTON CABLE

The Grandissimes, 1880.

PAUL ANDERSON *et al.*

«Court Upholds Santería Rites», *Miami Herald*, June 12, 1993.

ZORA NEALE HURSTON

Mules and Men, 1935

VANESSA E. JONES

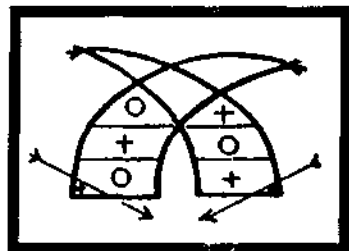
«Santería – Faithful Find Strength, Comfort in Daily Rituals», *The Commercial Appeal*, February 10, 1995.

AMINDA MARQUES GONZALEZ

«Santería Still Shrouded in Secrecy», *Miami Herald*, June 11, 1995.



Fondo Editorial
Casa de las Américas



AUTORES

- Lázara Menéndez (Cuba). Crítica de arte. Profesora, Universidad de La Habana.
Natalia Bolívar (Cuba). Investigadora. Especialista en religiones afrocubanas.
Enrique Sosa Rodríguez (Cuba). Ensayista. Profesor, Universidad de La Habana.
Adelaida de Juan (Cuba). Historiadora y crítica de arte. Profesora, Universidad de La Habana.
Manuel López Oliva (Cuba). Pintor y crítico de arte. Fondo de Bienes Culturales, Ministerio de Cultura.
Yolanda Wood (Cuba). Crítica de arte. Profesora, Universidad de La Habana.
Gerardo Mosquera (Cuba). Crítico de arte. Curador del New Museum of Modern Art.
Ivonne Muñiz (Cuba). Investigadora, Centro de Estudios del Caribe, Casa de las Américas.
Pedro Antonio Escalante Arce (El Salvador). Historiador. Presidente Instituto Salvadoreño de Cultura Hispánica.
Leyda Oquendo Barrios (Cuba). Historiadora. Asesora, Cátedra de África, Instituto Superior de Arte.
John Antón Sánchez (Colombia). Periodista. Departamento de Antropología, Universidad Nacional.
Juan M. Riesgo (España). Historiador. Profesor, Universidad Complutense de Madrid.
Alessandra Basso Ortiz (Colombia). Musicóloga. Auxiliar de investigación, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC).
Maybell Padilla Pérez (Cuba). Historiadora. Profesora, Fac. Derecho, Universidad de La Habana.
Artur Cesar Isaia (Brasil). Historiador. Profesor, Departamento de Historia, Universidad Federal Santa Catharina.
Lucía Mercedes de la Torre Urán (Colombia). Antropóloga. Pontificia Universidad Javeriana.
Domingo Tejedo Rodríguez (Cuba). Tatandi del Monanso de la rama "Guindavela Vriyumba Conga" de San Antonio de los Baños.
Allison Francis (Estados Unidos). Profesora African and African American Studies Program, Washington University in St. Louis.
Sergio Valdés Bernal (Cuba). Lingüista. Investigador, Instituto de Literatura y Lingüística.
Hippolyte Brice Sogbóssi (Benin). Lingüista. Colaborador del CIDMUC.
Ramiro Delgado Salazar (Colombia). Antropólogo. Profesor, Universidad de Antioquia.
Jesús Guanche Pérez (Cuba). Etnólogo. Investigador, CIDMUC.
Rawle A. Gibbons (Trinidad Tobago). Poeta. Director, Creative Arts Center, University of the West Indies.
Juan Carlos Quintero Herencia (Puerto Rico). Crítico literario. Profesor, Depto. de Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico.
Laura D. Vilar Álvarez (Cuba). Musicóloga. Investigadora, CIDMUC.
Nicole Lumarque (Haití). Coreógrafa. Directora, Ballet Folklórico de Haití.
Barbara Nesin (Estados Unidos). Pintora y crítica de arte. Indiana State University.
Desiderio Navarro (Cuba). Ensayista. Director, revista Criterios.
Gertrudis Campos Mitjans (Cuba). Crítica de arte. Directora, Galería de Arte «Teodoro Ramos Blanco».
Beatriz Almaguer Vera (Cuba). Crítica de arte. Especialista, Dirección Provincial de Cultura Habana.
Roxana Fernández Rodríguez (Cuba). Crítica de arte. Especialista, Dir. Mpal. de Cultura 10 de Octubre.
Rogelio Rodríguez Coronel (Cuba). Crítico literario. Profesor, Universidad de La Habana.
María Poumier (Francia). Investigadora, Grupo de Investigaciones "Historia de las Antillas Hispánicas", Universidad de París VIII.
Kizzie McKinney (Estados Unidos). Crítica literaria. Profesora, Bentley College, Waltham MA.
Juan León (Cuba/Estados Unidos). Crítico literario. Profesor, Kyoto University, Japón.

Al cabo de los últimos 504 años de la historia del Continente Americano, vemos como en un cristal el invaluable aporte de las diversas etnias africanas a la compleja y rica identidad de este nuevo sujeto: América Latina, Anglosajona y Caribeña.

Las culturas afroamericanas, y en especial la afrocaribeña, han acuñado una simbología religiosa que ha permeado la mentalidad, y muchas de las prácticas, de los otros miembros de las sociedades americanas.

La Diócesis de Quibdó, solidaria con las justas reivindicaciones del pueblo afroamericano, presenta esta publicación de las Memorias del pasado Seminario sobre Cultura Afroamericana, dedicado a las Religiones Afroamericanas, realizado por el Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas. Consideramos que su contenido ayudará, sin duda, a las múltiples reflexiones que estas comunidades vienen adelantando en la afirmación de su identidad.

Editores de la Diócesis de Quibdó.